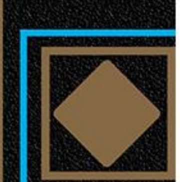
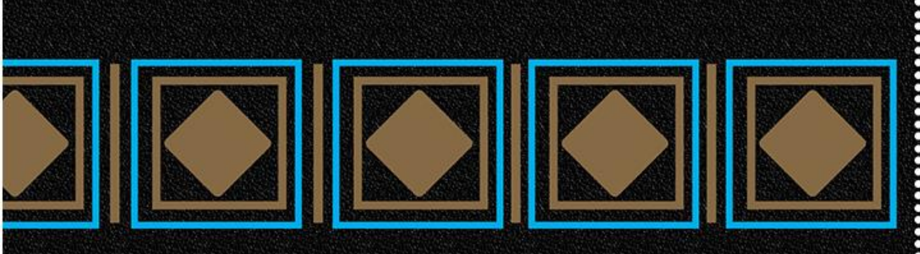






حج مبرور وسعي مشكور وذنب مغفور

العدد ٢٠
يوليه - أغسطس - سبتمبر
١٩٨٧
الثمن : ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد العشرون

يولية ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٧

فهرس

العدد ٢٠ : يوليه ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٧

● الرسوم التوضيحية للفنان
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

ـ صفوت عبد الحليم
ـ عادل ندا
ـ عبد العزيز رفعت
ـ محمد حسين هلال
ـ مها عبد الهادى

★ صور الغلاف :

ـ وداد حامد طلبة :

١ رسم جدارى على واجهة منزل أحد الحجاج بمنطقة نجع الحساسنة ـ الأقصر ـ قنا سبتمبر ١٩٨٣

٢ رسم جدارى على منزل احدى الحاجات اسنا ـ قنا ـ ابريل ١٩٨٧

ـ صبحى الشارونى :

● رسم الكعبة المشرفة على واجهة منزل أحد الحجاج بمدينة الطور

هذا العدد

لعلنا – ونحن نقدم هـذا العدد – نشعر مرة أخرى أننا مدينون للقراء الأعزاء دينا ، نرجو أن نكون قادرين على الوفاء به ، ذلك أن اسـتقبال العددين السابقين فاق كل توقعاتنا ، ومن ثم جعلنا نشعر بكثير من السعادة وكثير أيضا من الخوف ٠٠ أما السعادة فلأننا اسـتطعنا خلال عددين أن نكسب احترام قراء جدد وثقتهم ، وأما الخوف فلأننا أصبحنا نقسـو على أنفسنا من أجل أن يكون كل عدد وكأنه العدد الجديد الذى عدنا به ، بل لعلنا نريد أن نعلو بالمستوى الذى حققناه درجات ودرجات ، وفاء للقراء الأعزاء ، واحتراما لهم ٠

ومن هنا كانت سعادتنا لا توصف عندما عثرنا على مجموعة من الدراسـات القيمة التى أعدها الرائد المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح ، ولم يتح لها ان تنشر أثنـاء حيـاته ، فوجدنا أن الوفاء لروح الرائد الكبير ، والتقـدير للقراء الأعـزاء الذين التفـوا حول المجلة ، وآثـروا أن يثروا مجلتهم بملاحظاتهم التى تفيض حبا وتشجيعا مما حملته رسائلهم ، يدفعنـا الى استئذان السيدة الفاضلة حرم المرحـوم الأستاذ رشدى صالح فى أن تسمح لنـا بنشر هذه الدراسات ، فكان أن تفضلت بكل الكرم والمودة بالأذن لنا أن ننشرها ٠

وها نحن – قراءنا الأعزاء – نستهل هذا العدد بواحدة من هــذه الدراسـات القيمة ، التى نعـد بنشرهـا تباعـا ان شاء الله ٠

والحقيقة أن أحد أسباب سعادتنا ، قبل كل ذلك وبعده ، أن المرحوم الأستاذ رشدى صالح يمثـل بالنسـبة لنا رائـدا متميزا أخلص للمأثورات الشعبية جمعا ودراسة ، وتعريفا بها ، ودفاعا عنهـا ، وسـاهم مع جيل الرواد من أساتذتنا – أطال الله عمرهم – الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذة الدكتورة سـهير القلماوى فى تعبيد الطريق أمام الأجيال التاليـة لهم ، وانشاء المراكز والجمعيات واللجان العلمية التى كان لهـا دور كبير فى تأصـيل الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعا ودراسة ، وكان أول مدير لمركز الفنون الشعبية ، أول المراكز العلمية المختصة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى كله ٠

والدراسة الأولى التى يشرف بها هذا العدد تتناول بالعرض والنقد بعضـا من أهم مدارس المأثورات الشـعبية (الفولكلور) التى أثـرت

وما زالت تؤثر فى مجرى هذه الدراسات بدءا من المدرستين ، الرومانسية والاسطورية ، اللتين أسسهما الأخوان جريم فى القرن التاسع عشر الميلادى ، متعرضا لأهم النظريات التى أسفرت عنها هاتان المدرستان ، وأهم الاعتراضات والانتقادات التى وجهت لها ٠

ويتطرق الأستاذ رشدى صالح فى دراسته الى تطور الدراسات الفولكلورية ، وارتباط هذا التطور بالتطور الذى حدث فى الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية متعرضا للتعريفات التى تدور حول ماهية الأسطورة من خلال كتابات ماكس موللر ، وسير جورج لورانس جوم ، وشفارتز ، وكون ، وفيلهيلم مانهاردت ، وغير ذلك من العلماء الذين اهتموا بدراسة الأسطورة ورسخوا للمدرسة الأسطورية « الميثولوجية » ٠

ثم يعرض بعد ذلك ـ متبعا التسلسل التاريخى لنشوء هذه المدارس ـ للمدرسة الشرقية أو « الأدبية » كما سماها الكزاندركراب ـ والتى قادها تيودور بنفى العالم الألمانى الشهير ،واضافاتها للمدرسة الميثولوجية فى متابعاتها للاتجاه الذى انتهجته ٠ كما يتوقف عند المدرسة الانثروبولوجية التى نقضت كثيرا من آراء أصحاب المدرسة الميثولوجية ، ويعرض لأهم أعلام هذه المدرسة من أمثال اندرولانج ، وماك كلوتش ، وتايلور ، وسير جيمس فريزر ، مشيرا الى أهم ما أنجزه هؤلاء العلماء العظماء فى مجال دراسات المأثورات الشعبية عامة ، وفى مجال درس الحكايات الشعبية خاصة ، وينتقل بعد ذلك الى مدرسة أخرى كان لها أكبر الأثر فى تاريخ دراسات الفولكلور ، وما زال تأثيرها قائما الى الآن ، ونعنى بذلك المدرسة الفنلندية صاحبة المنهج التاريخى الجغرافى فى دراسة الفولكلور ، ويركز على أهم انجازات هذه المدرسة خاصة فى مجال القص الشعبى ، كما يؤرخ لمجموعة من أبرز الفولكلوريين الفنلنديين (الياس لونروت ـ كارل كرون ـ آنتى أرنى) ويبرز ما بذلوه من جهد ، وما قدموه من أعمال ودراسات وأبحاث وبخاصة حول « الكاليفالا » الملحمة الفنلندية الشهيرة ، وهى الملحمة التى جمعها الياس لونروت ، وفهرسة آنتى أرنى لطرز الحكايات الشعبية ، والذى وسعه وزاد عليه ـ بعد ذلك ـ ستيث طومسون ، ليعرف هذا الفهرس فيما بعد باسم فهرس « آرنى ـ طومسون » ٠ ويختتم الأستاذ رشدى صالح دراسته الرائدة ببعض الملاحظات المهمة حول هذه المدارس وتتابعها التاريخى مقدما لنا درسا مهما لنمو علم الفولكلور الذى يعتمد أولا على الجمع الميدانى للمأثورات الشعبية المتداولة ، ثم تصنيفها وفهرستها ثانيا، ثم فحصها واستنباط النتائج منها كمرحلة ثالثة وأخيرة ٠

وتلى دراسة الأستاذ رشدى صالح دراسة أخرى مهمة عن الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى للأستاذ فاروق خورشيد الذى يعد واحدا من أهم الدارسين الذين وقفوا جهدهم على دراسة السير الشعبية العربية ، واثبات أصالة فنون القص فى تراثنا العربى ، بالاضافة الى جهده المستمر فى تأصيل دراسة الأدب الشعبى بفنونه المتعددة ، تسير فى هذا الخط نفسه الذى اختطه لنفسه ، وبرز فيه ٠

وهو يبدأ مقاله بمقدمة ضافية يتناول فيها مصطلح « **فكاهة** » بالشرح والتحليل ، ويرى أن كل ما يسبب الضحك سواء كان مفارقة لفظية ، أو عيبا خلقيا ، أو خروجا عن المألوف، أو تناقضا صريحا لمواضعات الحياة ٠٠ يندرج تحت هذا المصطلح ، ويدور فى فلكه ، فالفكاهة ـ على حد قوله ـ ليست شيئا واحدا ، وانما هى عدة أشياء تختلف فى أسبابها وطبيعتها ، غير أنها فى نهاية الأمر تشكل نسيج هذا المصطلح ، ويلفت الأستاذ فاروق خورشيد النظر الى أن الأدب العربى فى مختلف عصوره قد عرف ألوانا متعددة من مكونات هذا النسيج «**الفكاهة**» سواء فى شعره أو فى نثره ، ويرى أن شعر الهجاء هو أحد ألوان هذا الفن ، فن الفكاهة ، غير أنه يخرج أحيانا كثيرة من حد السخرية الى حد الاقذاع والايذاء ، وبدلا من أن يثير الضحك فانه يثير الكراهية ، ثم يخرج **الأستاذ** فاروق خورشيد من الشعر الى النثر ليشير الى

الأعمال التى تقع تحت هذا المصطلح ، ابتداء بالنوادر المنتشرة فى كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، وانتهاء بالأعمال التى أفردت لهذا الغرض، ويذكر من هذه الأعمال : كليلة ودمنة ، ورسالة التربيع والتدوير ، والبخلاء ، والمقامات، وكتاب سيبوية المصرى ، والفاشوش ، وحكايات جحا وأشعب المتكاملة ، وأخبار الحمقى ، وكتب البلهاء والدراويش ، وان كان قد أدرج الأعمال الأخيرة — بدءا من حكايات جحا — فى مضمار الانتاج الشعبى ، وأضاف اليها الحكايات الساخرة فى ألف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التى تروى شفاهة .

بعد ذلك يختص الأستاذ فاروق خورشيد السير الشعبية بدراسته — دون غيرها من فنون القول — باعتبارها أعمالا شعبية متكاملة ،وذلك لتوضيح روح الفكاهة فيها — بدءا من سيرة « عنترة بن شداد » ، ومرورا بسيرة « حمزة البهلوان » ، و « الأميرة ذات الهمة » ، و «الظاهر بيبرس » ، وانتهاء بسيرة « على الزيبق » .

وفى هذه الدراسة الشيقة يطلعنا الأستاذ فاروق خورشيد على أهمية الشخصية الجانبية — مساعد البطل — فى السير الشعبيةالمذكورة، واتسامها بالذكاء والحيلة ، وبالتالى قدرتها على توليد الفكاهة ، وخلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل الذى يتميز عن مساعده بالقوة والجدية والمهارة الحربية ، وكلا الشخصيتين — البطل والشخصية الجانبية — يكونان كلا متكاملا لا تكاد تخلو منه سيرة من سيرنا الشعبية ، وهو تقليد قديم — كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد — بدأ مع سيرة عنترة واستمر فى كل السير الشعبية التالية لها ، حتى نصل الى سيرة « على الزيبق » وهنا تندمج الشخصيتان معا ، وتصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية والمهارة العقلية ، بين القوة وبين الذكاء ، ومعنى هذا — كما يرى الأستاذ فاروق خورشيد — أن البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من ظلم وقهر باستعمال الذكاء والحيلة مما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق للعامة ،والتى يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ، مع توضيحات تطبيقية ، وينتهى الاستاذ فاروق خورشيد من كل ذلك الى أن سيرنا الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية ، كما هى مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية ، **وهو بذلك يثير قضية جديرة بالبحث والمناقشة** ، ندعو الباحثين الى أن يدلوا بدلوهم فيها ، كما أن الدراسة تفتح المجال واسعا أمام المبدعين والمستلهمين كى يعيدوا قراءة هذا التراث الثرى الزاخر ، وسبر أغواره ، وهو ما فعله الأستاذ فاروق خورشيد ، ويفعله الى الآن .

أما الدراسة الثالثة فهى تتناول كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية » الذى يعد واحدا من اهم الانجازات الفكرية التى أسهمت فى صياغة مرحلة جديدة فى دراسات الحكايات الشعبية، وفى هذه الدراسة يقوم الأستاذ عبد الحميد حواس بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمى بترجمة هذا المنجز المهم على صعيد درس الحكايات الشعبية .

وتحت عنوان « بين يدى الترجمة « يقدم **الأستاذ / عبد الحميد حواس** نبذة مختصرة عن المناخ العلمى الذى كان يسود أوروبا وروسيا — نهاية القرن التاسع عشر — فى درس الظواهر الانسانية ، وكيف زاوج بروب فى كتابه بين المشروعين المنهجيين اللذين سادا هذه الفترة ، معتمدا الفكرة المحورية التى تكمن خلفهما .

ولا ينسى المترجم أن يشير فى مقدمته الثرية — الى سوء القصد الذى لاحق عمل بروب ، سواء فى بلاده روسيا عام ١٩٢٨ ، أو عند انتقال هذا العمل للبلاد الأخرى فى أواخر الخمسينيات وأواسط الستينيات عند ترجمته للانجليزية والفرنسية والايطالية ، كما لا يغفل الاشارة الى تناول بعض نقاد الأدب المجددين للكتاب فى الأقطار العربية ، دون ترجمة كاملة له ، ملحقين اياه مرة بالتيار البنيوى ، وأخرى بما أسموه بالتيار المورفولوجى ، ثم يذكر المترجم الأسباب التى أرجأت ترجمته لهذا الكتاب المهم وكيف قام بها مع الأستاذة سهير فهمى عن الترجمة

الفرنسية للنص الأصلي ومراجعتها على الترجمة الانجليزية للنص نفسه ٠

مورفولوجيا الحكاية مؤلف لا غنى عنه ـ في الحقيقة ـ لدارس الفولكلور بعامة والحكايات الشعبية بوجه خاص ، ومن هنا تأتي أهمية **الترجمة التي يقدمها الأستاذ / عبد الحميد حواس ، والأستاذة / سهير فهمي للمجلة ،والتي سنقوم بنشرها تباعا ٠**

تتعرض مورفولوجيا الحكاية ـ بعد مقدمة قصيرة للمترجم الفرنسي ـ لأصل كلمة « مورفولوجيا » والتي تعني دراسة الأشكال ، حيث يقرر أن دراسة « مورفولوجيا الحكاية » دراسة ممكنة بالفعل ، وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وهذا الجزم قاطع في كل الأحوال بالنسبة لما يطلق عليه مصطلح « الحكايات المدهشة » ثم يتعرض بروب بعد ذلك للمشاكل والعقبات التي واجهته في مؤلفه ، وكيفية تغلبه عليها ، ثم ينتقل الى الفصل الأول من الكتاب ، وفيه يقوم بتوضيح المشكلة التي تواجه درس الحكايات الشعبية ، ويرى أنها مشكلة منهجية ٠

كما يسعى في هذ االفصل التمهيدي الى القاء ضوء نقدي على الاجتهادات التي جرت سعيا نحو تصنيف الحكايات الشعبية ، مؤكدا أن التصنيف الدقيق يعد من اولى خطوات الوصف العملي للحكاية لمعرفة ماهيتها ، فعلى دقة التصنيف ـ كما يقول بروب ـ تتوقف دقة الدراسة ويعدد بروب الأخطاء التي وقعت فيها التصنيفات القائمة في عصره عند أفاناسييف وفونت ، ويرى أنهما يعالجان الحكاية بتقسيمها الى بعض الفئات غير المحددة منهجيا ، ثم يستطرد ليقدم نقدا لتصنيف « فولكوف » الذي يتبنى تصنيف الحكايات موضوعيا ، غير مغفل الاشارة الى فهرس « آنتي أرني » للحكايات الشعبية والأخطاء التي وقع فيها ، والتي يرى بروب أنها لا تنتقص من قيمة هذا العمل الجليل ، وان كانت لم تقدم حلا شافيا لمسألة تصنيف الحكايات الشعبية ٠

ويؤكد « بروب » على أن التصنيف لا يتبع الوصف ، وانما الوصف هو الذي يجري وفق خطة تصنيف تمت مسبقا ، ويرى أن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هي الشرط الضروري لدراستها تاريخيا ، كما أن دراسة الالتزامات التي يفرضها الشكل هي التي تسير بداءة درس الالتزامات التي يفرضها ، وان الدراسة الوحيدة التي تتوافر فيها هذه الشروط هي تلك التي تكشف عن قوانين البناء ، وليس التي تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية في فن الحكاية الشعبية ٠

والحقيقة أن الأستاذ / عبد الحميد حواس والأستاذة / سهير فهمي بترجمتهما لهذا الكتاب الذي يمثل علامة بارزة في تاريخ الدراسات الفولكلورية ، يقدمان خدمة جليلة للقارىء العربي خاصة ، أنهما ترجما الكتاب عن أقرب الترجمات الى النص الأصلي ، ونحن نأمل أن **نقدم هذا الكتاب كاملا ليكون بين يدي القراء الاعزاء ٠**

وفي مجال النصوص الشعبية ، يقدم الباحث محمد حسين هلال حكاية شعبية طويلة ، تحكي عن ابنة أحد الصيادين ، مات والدها وترك لها كنزا ثمينا ، يحاول اللصوص استلابه منها عن طريق الخداع والحيلة وتتنبه الفتاة الى ذلك ، فتطلب من زعيمهم التوجه الى أحد الأشخاص ليأتي لها بحكايته على أن تتزوجه ان أفلح في ذلك . فيذهب الى هذا الشخص ليرسله بدوره الى شخص آخر ، وهكذا حتى يعود الى الفتاة في نهاية الأمر وقد وعى درسا عظيما ، وتخلص ـ الى حد ما ـ من كثير من الشرور الكامنة في داخله ، ليتركها في حالها تعيش في سلام ٠

وفي داخل الحكاية « الاطار » تتوالد مجموعة من الحكايات الأخرى ـ خاصة بالأشخاص الذين التقى بهم زعيم اللصوص ـ حيث تخلص كل حكاية من هذه الحكايات الى موعظة ناتجة عن تجربة معينة ٠

وقد حرص محمد هلال على أن يقدم الحكاية كما جمعت من الميدان ، بنفس أسلوب راويتها ـ لغة وتدوينا ـ مفسرا وشارحا لما قد يكون غامضا أحيانا من ألفاظها حتى تكتمل الفائدة من قراءتها ، ولتكون بين أيدي الباحثين والدارسين

كمادة شعبية خام يمكن النظر اليها من زواياها المختلفة درسا وبحثا وتمحيصا .

وعن فن صناعة الخيام المعروف ب « الخيامية» تأتى دراسة الباحث طارق صالح سعيد ، لتتناول فى مقدمتهـا التاريخية جذور هذا الفن الشعبى العريق ، متعرضة لأصل كلمة «الخيام» فى اللغة من خلال المراجع والمعـاجم والموســوعات ، وللأسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيـام « التطريز بالنسيج » وبداياته الأولى التى يردها الباحث الى مصر الفرعونيـة حيث وجدت بعض الأرديه الفرعونية وقد زخرفت بشرائط مضافة عن طريق هذا الأسلوب كرداء « توت عنخ آمون» الموجود بالمتحف المصرى ، وكذلك بعض الأشرطة والأحزمة المنقوشـــة التى يعود تاريخهــا الى الدولة الحديثة ، ويتابع الباحث دراسته منتقلا من العصر الفرعـونى الى العصر اليونـانى ثم الرومانى ثم الى العصر الاسلامى ، حيث يتعرض للرنوك ، ومفردها رنك ، وكذلك الرشـــت المنسوب الى مدينة « رشت » الواقعة على بحر قزوين والتى ظهــرت كمركز من أهم مراكز المنسوجات المطرزة فى القرن الثـامن عشر ، مشــيرا الى مميزات هذه الطريقـة ـ طريقة ـ راشت ـ فى رسومها وزخارفها ، والى انتشار اسلوبها فى فن التطريز فى ايران فى الفترة نفسها ، وفى اشارة عابرة للوكالات والخانات التى انتشرت فى القاهرة يخلص البــاحث الى الجزء الميدانى فى دراســته ليتناول الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفـة فى صناعة الخيامية وكذلك الخامات المستخدمة فى هذه الصــناعة وأنواع الزخارف والألوان المستعملة وعلاقة هذه الالوان بالفكرة الزخرفية وأنواع الخيام والمنتجـات الأخرى التى تنفذ بالطريقة نفسها ، وفى ختام هذه الدراســة **يورد الباحث طارق صالح مجموعة التعـاريف والمصطلحات المتداولة فى حى الخيامية معقـل هذه الصناعة فى القاهرة واحد الأحياء القديمة المميزة بطابعها الاسلامى الجميل .**

وتأتى دراســة الدكتور مدحت الجيار تحت عنوان « احتفاليه العزاء » **لتمثل مثالا جديدا من مجالات اهتمام المجلة ، يرجع الفضل فيـه الى ملاحظات القراء الأعــزاء ، التى وجهت الى ضرورة الاهتمام بالأشكال الفنية الخاصه التى تعتمد على عناصر شعبية أساسا ، ومحــاوله تقييم هذه الأعمال فى علاقتها بالمأثور الشعبى ودراسة الدكتور الجيار تضعنا أمـام أول نص درامى كتب خصيصــا للتمثيل وهو نص من نصوص التعازى يتعرض لمأساة مقتل الحسين بن على ، وقد أخذ النص أسـماء كثيرة منها : مأساة كربلاء ، مأساة الحسين آلام الحسين ـ شهيد الشهداء** ، ويعتمد الكاتب من هـــذه النصوص نصا أعده الدكتور محمد عزيزة ، عن نص فرنسى ترجم عن نص انجليزى اعتمد على نصوص ومخطوطات فارســية وعربية ، ويعود اختيار الدكتور/مدحت الجيار لهذا النص لتوسمه فيه استفادته من الهيكل العام للحوادث المشهورة تاريخيا ، وتوظيفه لتقنيـات مسرح الاحتفـاليـة الشعبية ، ويشكل هذا الاختيار مشكله مزدوجة لان النص مترجم من ناحية من خلال لغتــين وسيطتين هما الانجليزية والفرنســية ، ومن ناحيه ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أخذت امدادا دراميا ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص منتقاه ومتداخلة فى نص واحـد لذلك لايجـد الكاتب بدا من ان يتناول « التقنية » فى النص بشكل عام ، ثم المضــمون وحـركة الأحداث والشخصيات كوحدات متداخله يدرس من خلالها فكرة التعازى ، ومثلها العليا الاخلاقيه والجماليه متخيرا لذلك القسم الثانى من الكتاب والخاص ب «آلام الحسين باعتباره القسم الملىء بالصراعات والأحداث والحركة ، بالاضافه الى اعتمــاده الحوار بعكس القسـمين الأول والثالث اللذين يعتمدان السرد ، وفى اشارات عابرة ـ خــلال الدراســة ـ يشــير الكاتب الى القسم الأول باعتباره الخلفية التاريخية والنفسية والدينيـة للنص ، والى القسم الثالث باعتباره تواصــلا المفهم الشعبى مع الأسطورة ، وفى القســم الثانى ـ الذى قصر عليه دراسته ـ يتنــاول الدكتور مدحت الجيار الحوار والرمز والمعجزة والحبكة لتتجمع الخيوط كلها نحو تحقيــق

نبوءة القدر بمقتل الحسين ثم تتجمع مرة ثانية فى قبول الحسين لمصيره فرحا ، وعلى صـعيد المستويات الاجتماعية والرمزية يتنقل الكـاتب ليخلص الى أن نموذج « البطل المفدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا القسم من التعازى ، وليؤكد على أننا أمام نص شعبى كتب بتصور شعبى خاص عن الدين والخلافة والبيعة وخاطب جمهـــور الناس من خـلال مناسبة ذات طابع خاص ، لها وظائفها الاجتماعية والسياسية والفنية والنفسية ، وينتهى الدكتور الجيار الى اثارة قضية جديرة بالبحث والتمحيص تتصل بأوليات المسرح العربى ، ومدى ارتباطه بالتقاليد الشعبية ، وهى قضية دار حولهـا جدل كثير ، وما زالت تحتاج الى نقاش ٠

على أية حال يرى الدكتور مدحت الجيار أن هذا النص يعد أول نص شعبى درامى أخذ الشكل المسرحى قبـل أن نتعرف فى أدبنـا العربى على النص الدرامى الممثل ، كما أنه أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلامى ٠

ويقدم الاستاذ محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن « الألحان الشـعبية وتربية الطفل موسيقيا » وفيها يوضـح الجهود الفنية التى بذلت ولا تزال فى هذا المجال المهم من مجـالات تنشئة الطفل المصرى ٠ ويؤكد فى هذه الدراسة على أهمية وضرورة أن تحتل الألحان الشعبية فى أطرها الحديثة من الصياغة الفنية مجالا رحبا فى التعليم الموسيقى للأطفال ، ويقدم الكاتب نماذج من الأعمال الفنية التى تمت فى هـذا المجال ، وبخاصة الجهد الرائد للأستاذة بهيجة رشـيد فى جمع وتدوين مجموعة من أغانى الأطفال ، وكذلك جهد المؤلف الموسيقى الروسى بلاسنيان فى تحويل كتاب السـيدة بهيجة رشيد الى ٨٠ معزوفة للبيانو ، كما أوضـح الكاتب الدور الريادى للأستاذ جمال عبد الرحيم فى التأليف الموسيقى للأطفال من خلال استلهامه الألحان الشعبية المصرية الأصيلة فى تأليف أعمال فنية محدثة ٠

والمقال بنماذج المؤلفات الموسيقية التى يتضمنها بمثابة الدعوة للاهتمام بموسيقى الطفل المصرى المبنية على أسـاس من المأثورات الشـعبية الموسيقية ، والتى بدونها لن تكتمل ـ كمـا يرى الكاتب العملية التربوية المقصودة فى مجال تربية الطفل المصرى موسيقيا ٠

وتأخذنا الدراسة التالية عن « الرقص الشعبى الصينى » للدكتور غبريال وهبة الى عالم الحركة والايقاع ، لتطل بنا على فن من أقدم الفنون التى عرفها الانسان ، من ناحية ، وحضـارة من أقدم الحضارات التى أثرت الانسانية من ناحية أخرى ، ولذلك كان من الطبيعى أن يبدأ دراسته بتمهيد عن دور الرقص فى الحضارات والمجتمعات القديمة مثل : حضارة مصر الفرعونية ، وحضارة الاغريق ، لينتقل بعد هذه الاشارة الى المكانة المهمة التى يحتلها الرقص فى التشكيل الحضارى لجمهورية الصين الشـعبية متتبعا بداياته التاريخية فى « رقصة العهود الستة » التى تعد من أقدم الرقصات الصينية ، اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، ليتدرج منها الى عصرنا الحالى ، وفى أسلوب سلس يتعرض الدكتور غبريال وهبة للكشوف الأثرية التى تؤكد عودة فن الرقص فى الصـين الى العصر الحجـرى الحديث ، وفى العصور اللاحقة ، فى عهد مملكة تشو ، وأسرة هان ، وسوى ، وتانج ، وسونج ويوان وغيرها ، كما يصف الدكتور غبريال وهبة الرقصات التى سادت فى عهود هذه الأسـر الحاكمة ، والفرق الموسيقية التى تأسست فى كنفها ، ويعرض الدكتور غبريال وهبة لأهـم الرواد المحدثين الذين آلوا على أنفسـهم دراسة واستكشاف مسرح شعبى صينى راقص مثـل : وو سياو يانج ، وداى آى ليان ، كمـا يعرض لأبرز الرقصات فى هذه الفترة ، مشيرا الى أنه بعد تأسيس جمهورية الصـين الشعبية ، برز اتجاه عميق للمحافظة على الرقصات الشعبية ، واعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصة منذ عـام ١٩٤٩ ـ ١٩٦٦ م كانت ـ فيما بعد ـ أساسا لكتاب « الرقص الشـعبى الوطنى » ، الذى أصـبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الصينى ، ويصف الدكتور / غبريال وهبـة أهم هذه الرقصات والعروض الشـعبية التى

قدمتها مؤسسة الرقص الصينى فى مهرجانات متعددة كما يتعرض لموضوعات بعض الرقصات، والتغييرات التى جرت عليها بقصد صقلها مع احتفاظها بطابعها الشعبى التقليدى الأصيل للجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل ، ويعد هذا المقال - بحق - خطوة مهمة للتعريف بالأهمية التى يحظى بها فن الرقص فىجمهورية الصين الشعبية وللتطورات التى طرأت عليه فى العصر الحديث مما يمكن أن يفيد منه المهتمون بالرقص الشعبى عامة .

ويشرف هذا العدد بأن يشارك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس في اثراء مكتبة الفنون الشعبية بعرضه ترجمة الدكتور نظمى لوقا لكتاب « الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقراء » الذى يهدف الى الكشف عن الملامح الجماعية للشخصيات التى تستوعبها القارة الأمريكية التى تضم مجموعات عرقية متعددة الأصول ، تنتظمها الثقافة الأمريكية .

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات ، قام على جمعها الأستاذ تريسترام كوفن وتتناول موضوعات المأثورات الشعبية الأمريكية المتنوعة بتأثير تنوع البيئات الطبيعية والاصول العرقية من سكان أصليين ، ومهاجرين من كل أنحاء العالم منذ اكتشاف القارة الأمريكية .

ويلفت الأستاذ الدكتور يونس فى عرضه للكتاب ، النظر الى قضية مهمة تثيرها طبيعة الحياة الأمريكية الحديثة ، وذلك من خلال استعراض الدراسات التى يضمها الكتاب ، ذلك أن هذه الدراسات ليست مجرد خلاصة لملاحظات أو دراسات تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور الأمريكى ، ولكنها توجه الاهتمام الى ما يمكن أن تفيد منهالدراسة فى تطوير الفولكلور وتطويعه لمقتضيات العصر الحديث ، وهى قضية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام علماء المأثورات الشعبية المعاصرين .

كما ينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس من خلال استعراضه للموضوعات المتعددة التى تناولتها الدراسات الى أهمية التخطيط لدراسات علمية جادة للمأثورات الشعبية العربية ، وأن يركز كل متخصص فى جانب من جوانب هذه المأثورات على تسجيل مقوماتها وخصائصها وعناصرها المتعددة ، حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا وحضارتنا .ويأمل أن يجد القارىء العربى كتابا ككتاب الفولكلور الأمريكى يجمع محصلة جهود ونظرات المتخصصين الجادين فى المأثورات الشعبية العربية .

ولعلنا نأمل مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون المجلة محققة لجزء من هذا الأمل ، الى أن يتحقق على النحو الذى يرجوه ، ونرجوه معه .

فى مقال « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

يثير الأستاذ / علاء الدين وحيد قضية من أهم القضايا المتعلقة بالتراث بصفة عامة ، والشعبى منه بصفة خاصة ، وهى : ما مدى الشرعية المتاحة للكاتب وهو يتعرض للتراث بالعرض أو التحليل ؟ . حيث تتم اثارة هذه القضية من خلال الدراسة التى صدرت حديثا للشاعر الكبير طاهر أبى فاشا حول كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » والتى حملت اسم الكتاب نفسه مذيلا بكلمتى « عرض وتحليل » ، ويرى الأستاذ / علاء الدين وحيد أن الشاعر الكبير فى دراسته قد خالف المنهج المتبع فى التعامل مع النص التراثى مرتين على الأقل ، الأولى : أنه لم يعد نشر الكتاب الأصلى ، خاصة أنه غير متوفر فى المكتبات حاليا ، ومع استخدامه لعنوان الكتاب نفسه عنوانا لدراسته الا أنه لم يلفت النظر الى أن هذه الدراسة ليست الكتاب الأصلى ، أما المخالفة الثانية ، فيعتقد الأستاذ / علاء الدين وحيد أنها جاءت نتاجا لمنهج الشاعر الباحث الذى يؤمن بتدخل المحدثين والمعاصرين فى التراث وتعديله وفقا لما قد يرونه ملائما ، وهى المخالفة الأكثر خطورة والتى ينبنى المقال كله عليها فبعد أن فند الكاتب المزاعم التى يقول بها أصحاب هذا المبدأ ، مستشهدا فى ذلك بآراء لعميد الأدب العربى الدكتور / طه حسين ، يعود للدراسة التى أعدها طاهر أبو فاشا فيتعرض لما فيها

من اضطراب لحقها بسبب المغالاة فى حذف ما كان ينبغى أن يترك ثم يعيب بعد ذلك على الباحث منهجه التاريخى الذى اتبعه فى دراسته والذى أدى الى أن تغيب عن « هز القحوف » أهم ملامحه وقسماته بالحديث عن النظام المالى والضرائبى للدولة أبان العصر التركى ، ليضيع الفن وتظهر الوثيقة ، وبدلا من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب ، أحالنا الأستاذ طاهر أبو فاشا الى مصادر منقطعة الصلة بهذه المفاهيم وبالأدب الذى يعبر عنها ، وقد ساق هذا - كما يقول الأستاذ / علاء الدين وحيد - الى عدم تلمس موقع أسلوب يوسف الشربينى - مؤلف الكتاب الأصلى - من التراث العامى ، أو موضعه من تطور اللهجة العامية ، أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة فى العصور الوسطى ،وهى أمور على جانب كبير من الأهمية ، تنبه لها كل من الأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « الفكاهة فى مصر » والأستاذ أحمد أمين فى « فيض الخاطر » و « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، والمرحوم الدكتور عبد اللطيف حمزة فى كتابه « حكم قراقوش » ، ولم يتنبه لها الشاعر الباحث وبالرغم من أن الأستاذ طاهر أبو فاشا - على حد قول الكاتب - قد أشار أكثر من مرة الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أنه بمنهجه فى الدراسة لم يشارك فى رفع الظلم عنه كما توهم بل على العكس ساهم فى المزيد من ظلمه ، وأضاع الهدف الذى من أجله يبعث التراث ٠

وعن نظام تحليل وتسجيل الحركة ، يقدم الأستاذ / اسماعيل جبر عرضه لكتاب « اللابانية » لمؤلفته آن هاتشنسون ،والكتاب - كما يوحى اسمه - هو بمثابة الاهداء ل «رودلف لابان » الألمانى الأصل ، والذى عاش حياته مهتما بدراسة الحركة ، الى أن حقق نظاما منهجيا لتنويتها أصبح معروفا باسمه فى الأوساط العالمية ، والكتاب كما يقول الأستاذ اسماعيل جبر يقع فى ٥٢٨ صفحة من الحجم فوق المتوسط ، ومادته معروضة فى ثمانية وعشرين فصلا عدا المقدمات ، ويلى الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق ٠ والكتاب يعد واحدا من أهم المراجع الأساسية المتخصصة فى دراسة الحركة وتنويتها ، ويهدف مؤلفه الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى كما قعد له رودلف لابان ٠ ويبدأ المؤلف كتابه بتقديم تاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركةوتطورها التاريخى المستمر ، مسجلا محاولات سيتبانوف وبوشامب ، وفبيه ٠ وضمن المقدمات التى يزخر بها الكتاب كلمة لجورج بلانشين مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يشيد فيها بالدور الذى قام به لابان على صعيد تحليل الحركة وتسجيلها ٠ ويتقدم كل فصل من فصول الكتاب من تخطيط عام عريض للمادة المعروضة ليدخل الى التفاصيل الخاصة بالتطبيق مقدما مواد متنوعة منها : منوعات فى الخطو - أوضاع القدم - خطوات هوائية / فضائية - استدارات - ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - الانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان - تحركات الأيدى - متنوعات أوضاع - مسارات - تنقلات ٠٠ الخ، ويؤكد الأستاذ / اسماعيل جبر أنه بعرضه لهذا الكتاب ، انما يلفت نظر المتخصصين الى مصدر مهم وعظيم الأهمية فى دراسة الحركة وتنويتها ، ربما كان من المفيد أن يقوم أحد المتخصصين بترجمته الى العربية ، لكى تعم الفائدة منه خاصة فى هذا الميدان الذى نفتقد الكتابات العربية المتخصصة فيه ٠

كما رصدت جولة الفنون الشعبية عددا من الأنشطة والمجالات المتعلقة بأنواع الفنون الشعبية المختلفة ، حيث قامت بمتابعة نشاط الثقافة الجماهيرية خلال شهر رمضان المبارك فى السرادقات التى أقيمت لأنواع الفنون الشعبية والغناء الشعبى ومعارض الفنون التشكيلية التى تستوحى البيئة الشعبية على امتداد أيام الشهر بحى الحسين الشهير ٠

وقام الأستاذ / محمد حسين هلال بمتابعة احتفالات السفارة الهندية بعيد استقلال الهند الأربعين من خلال العروض الهندية

الشعبية كالرقص الشعبى والأزيـاء الشعبية ، وكذلك تغطية معـرض الحرف والمشـــغولات اليدوية والبيئية ٠

وعن العرض الشعبى (الشاطر حســن) الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفيــه - الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، يقدم الأستاذ عبد العزيز رفعت مقارنته النقدية بين العرض والنص المعد والحكاية الشعبية فى اطار من التحليل والتلخيص الموضوعى ٠

كما تابع الأستاذ / محمد عادل ندا صالون الجمعية الأهلية السابع للفنـون الجميلة الذى أقامته الجمعية بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث ضـم المعرض أعمـالا لمجموعة من الفنانين التشكيليين فى المجالات المختلفة ٠ وقد تفـرد المعرض هذا العام بالطابع الشعبى الذى يستوحى البيئة المصرية ، ويستلهم عناصر ورموز موروثها الشعبى ٠

وحول أسبوع الفن الشعبى ببغداد قــام **الاستاذ / شمس الدين موسى بتغطية احتفـالات يوم مدينة بغداد** ، حيث احتشدت فرق الرقص الشـعبى ، ومواكب مركبات أربـاب الحرف والصناعات الشـعبية ، وفرق الغناء بآلاتهم الشعبية ولهجاتهم العاميـة من الشـمال الى الجنوب ٠ كما قام بتغطية ندوة بغـداد للتراث والفنون الشعبية ٠

ومن خلال الجولة أيضا قدمت الدكتورة / **ماجدة صالح تقريرا حول المؤتمر الدولى للرقص الغجرى الذى انعقد فى فنلندا** ، حيث اشتركت مصر فى هذا المؤتمر ببحث للدكتورة / ماجدة صالح حول (الغوازى فى مصر) عن بنـات مازن بالأقصر ، ورقصهن ٠

المحـرر

أحمد رشدى صالح



مدارس الفولكلور

يسر مجلة الفنون الشعبية أن تقدم فى هذا العدد وما يليه من أعداد مجموعة من الدراسات والأبحاث كان قد أعدها المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح ، (١٩٢٠/٢/٢٠ - ١٩٨٠/٧/١٢) ضمن محاضراته التى ألقاها على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الأسكندرية ، خلال عام ١٩٧٥ ٠

وقد تفضلت السيدة الأستاذة / اعتدال ممتاز مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية سابقا ، حرم المرحوم بالاذن للمجلة بنشر هذه المادة ٠ والمجلة اذ تكرر الشكر لسيادتها ، فانها ترحب فى الوقت نفسه بنشر كل ما يكون قد أعده الأستاذ رشدى صالح ، أحد الرواد العظماء لحركة الفولكلور المصرية والعربية المعاصرة ٠

التحرير

من أهم مدارس الفولكلور

فى بداية القرن التاسع عشر ، نشطت الدراسات الحديثة فى علوم اللغة والتاريخ ، والاجتماع ، وبرزت بعض مناهج البحث التى أثرت فى عدد من العلوم - وأهمها منهج البحث المقارن comparative method وقد بدأت الدراسات الفولكلورية ، فى نطاق علوم اللغة ، قبل غيرها ، واتخذت فى مراحلها الأولى منهج البحث المقارن .

وأول اتجاه نشأ فى هذه الدراسات الفولكلورية ، هو ما نسميه الآن بالمدرسة الرومانسية ، ومن سماتها المهمة ، الحنين الجياش الى رواد الماضى ، وبساطة أسلوب الحياة القديمة ، كما يتبدى فى حياة أهل الريف ، والانفعال العاطفى الجياش لفكرة الوطنية ، وتجريد ذلك كله من المآخذ والمثالب .

ويعتبر الأخوان يعقوب لودفيج كارل جريم Jacob Ludwig Karl Grimm وويلهيلم كارل جريم Wilhelm Karl Grimm هما مؤسسا علم الفولكلور ، ومؤسسا المدرسة الرومانسية والأسطورية أيضا ولقد كان الأخوان يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وويلهيلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عالمى لغة وعالمى اساطير وحكايات شعبية ، وقد عملا معا نصف قرن تقريبا ، وكانت أهم فكرة تلح عليهما أن يكشفا عن عراقة الثقافة الألمانية وجمالها ، وان يبرهنا بالأدلة والشواهد والاستنتاجات على أن هذه الثقافة ، انما تعود الى أقدم الأصول الحضارية المعروفة وانها تمتاز باضطرادها وتفردها ، وقد أعلنا فى أواخر حياتهما أن الذى دعاهما الى أن يبذلا جهدهما المستمر على مدار نصف قرن ، أنما هى محبة الوطن . ويعتبر كتابهما المهم
Deutsche Kinder und Hausmarchen

« حكايات الأطفال والبيوت » الذى صدر جزؤه الأول عام ١٨١٢ وجزؤه الثانى عام ١٨١٥ - والذى ترجم الى اللغة الانجليزية بعنوان « حكايات منزلية » سنة ١٨٨٤ واشتهر باسم حكايات الجان لجريم - يعتبر هذا الكتاب أحد الأسس الرئيسية للمدرسة الرومانسية فى تاريخ الفولكلور .. ذلك أنه قدم مجموعة كبيرة ومهمة من نماذج الحكايات الشعبية الألمانية التى تلقى الأخوان جريم العديد منها من أفواه رواتها ثم ان هذا الكتاب قدم عملا أدبيا متفردا لان الاخوين جريم اجازا لنفسيهما أن يعيدا صياغة هذه الحكايات ، صياغة أدبية مبنية على بديع اللغة الألمانية ومتأثرة بالموهبة الأدبية الكبيرة التى توفرت للأخوين جريم .

واذا كان الأخوان جريم قد أجازا لنفسيهما أن يتدخلا بالتعديل والتصويب والتغيير فى نصوص الحكايات التى جمعاها ، واذا كان الدافع لهما لهذا التدخل هو حرصهما على أن تبدو الحكايات المجموعة فى رونق يليق بعراقة اللغة الألمانية وجمالها ، فان منهج الدراسة الحديثة للفولكلور ، يحظر على جامعى النصوص أن يتدخلوا فيها ، لأى سبب كان ، ولأى اعتبار ذلك أنه لا يجوز تحريف النصوص التى نتلقاها من رواتها بل يجب اثباتها وتدوينها كما هى فى سياقها وألفاظها وتبويب عناصرها وطريقة القائها ، وطريقة النطق بمفرداتها وتراكيبها .

.. لكن فضل الأخوين جريم فى جمع هذه الحكايات ونشرها ، يمتد :

أولا : الى اظهار نماذج كافية من فن القول الألمانى الدارج وهذا الجهد ما لبث أن أثر فى المشتغلين بدراسة اللغة وغيرها من العلوم الحديثة خارج الحدود الالمانية ..

ثانيا : يبدو هذا الفضل، فى انشغال الأخوين بتفسير عدد من الظواهر المهمة الخاصة

بالنصوص الفولكلورية .. وخاصـــة ظاهرة التشابه بين النصوص المستحدثة الذائعـة فى عدد من المواطن المختلفة ..

وبالنسبة للنقطة الثانية نحن نعـرف أن ويلهيلم جريم قد لبث يراجع تلك الحكايات ، خلال طبعاتها المتوالية حتى عام ١٨٥٧ ، مستفيدا فى ملاحظاته عليها ، بتقدم دراسة اللهجات ، وتطور البحث فى الصور المستحدثة Variants للنصوص الشعبية .

وفى سنة١٨١٩ ،نشر ويلهيلم جريم بحثا فى « طبيعة الحكاية الشعبية » وبعد ثلاث سنوات ـ اى فى ١٨٢٢ ـ نشر الأخوان يعقـوب وويلهيلم المجلد الرابع من كتابهما فى الحكايات،وخصصا هذا المجلد بدراستها دراسة مقارنة ، والتعليـق عليها كلما استطاعا .

وكانت تلك الدراسات ، تشـتمل على الآراء التى استخلصهـــا الأخوان جريم من النظر فى الحكايات الألمانية .

وعندما نشر ويلهيلم فى ســـنة ١٨٥٦ ، خلاصة لأهم هذه الآراء ، كان يعبر عن النتائج التى انتهى اليها هو واخوه ، مـن دراســـة مفردات اللغة الألمانية ، وأجروميتها وأساطيرها، فضلا عن دراسة حكاياتها الدارجة . ذلك ان الأخوين جريم ، لم يقصرا بحثهما على الحكايات الشعبية . وانما بسطاه على جوانب أخرى مهمة من التراث الالمانى . ففى ســنة ١٨٣٥ ـ نشر يعقوب جريم كتابه المتفرد « الأساطير الألمانية » Deutsche Mythologie ـ وبين عامى ١٨١٧ و ١٨٢٧ ظهر له كتـــابه « أجرومية اللغـة الالمانية Deutsche Grammatik»الذى يتضـمن قانون جريم ، عن الحروف الساكنة فى اللغـات الهندوأوربية وما اشتق منها من حروف ساكنة فى اللغة الألمانية .

كما نشر كتابا عن تاريخ اللغة الألمانيـة «Geschichte der deutschen sprache سنة ١٨٤٨ وكتابا آخر عن « مأثورات القـانون الألمـانى «Deutsche Rechts altertumer» » وكان ذلك عام ١٨٢٨ .

ومن خلال ذلك كله ، أمكن الوصول الى عدد من الآراء ـ او النظريات المهمة ـ التى قال بها يعقوب وويلهيلم جريم

واهم هذه الآراء ، رأيان لم يستقرا طويلا فى مجال علم الفولكلور ، ورأيان آخران كتب لهما الذيوع فى ذلك الميدان ، وأما الرأيان اللذان لم يجدا ذيوعا مناسبا لهما فيقول أولهما :

(١) ان الحكايات التى يتشـــابه بعضها مع بعض الى درجة بعيدة ، انما هى حكايات منحدرة بالتأكيد من أصول قديمة هندأوربية .

وهذه النظرية ، نطلق عليها اســـم نظرية وحدة الأصل الثقافى الأول، للنصوص المتشابهة

وهى تفترض أن المصدر الأصلى لهذه النصوص انما هو الثقافة الهندأوربية أو الآرية .

(٢) ان الحكايات الخرافية (حكايات الجان والخوارق وما وراء الطبيعة والخرافات) انمـا هى بقايا متناثرة من أساطير قديمة ، وأننـا لا نستطيع أن نفهم تلك الحكايات الخرافية ، الا اذا فهمنا أصولهـــا الأسطورية . والنظرية الثانية ، هى التى يوحى بها كتاب « الميثولوجيا الألمانية » وهى أيضا باكورة المدرسة الأسطورية فى دراسة الفولكلور .

هاتان النظريتان لم تلبثـــا أن واجهتهما اعتراضات كثيرة .

أما النظريتان اللتان كتب لهما الاستقرار فى مجال الفولكلور فتقول أولاهما :

ـ ان الانسان عرف فى ماضى حياته أطوارا كانت بسيطة ومتسقة مع طبائع الأشياء ، بحيث أصبح من الممكن ، أن يتكرر ظهورها ، فى أزمان لاحقة ، وفى أماكن لا تقع تحت حصر .

وتقول النظرية الثانية : ان الأمم تتقـارض أشياء من المواد الفولكلورية بعضها من بعض. ونحن نسمى النظرية الأولى ـ بنظرية وحـدة التجربة الانسانية وشموليتها . ونسمى الثانية بنظرية هجرة الجزئيات أو النصوص الكاملة بين الثقافات المختلفة .

والخلاصة ان مؤلفات الأخوين جريم ـ كما يقول يورى سوكولوف ص ٦٨ الترجمة العربية بعنوان (الفولكلور قضاياه وتاريخه) القاهرة ١٩٧١ عدد الصفحات ١٩٣ :

ـ « قد رسمت بالتدريج صورة كبيرة للابداع الشعبى الألمانى فى الميادين الاجتماعيه والعائليه والعقليه والدينيه وفى الحياة اليوميه » .

« وقد تميز عمل الاخوين جريم ـ مثلهما فى ذلك مثل الفولكلوريين الرومانسيين الآخرين ـ باضفاء طابع الكمال على كل شئ قومى (تقليدى يرجع الى القرون الغابرة ، مغلفين ذلك الماضى، بنوع من الضباب الوردى » (الصفحة ذاتها) .

ومن الملاحظ ان يعقوب جريم قد استخدم كما قلنا المنهج المقارن فى مؤلفاته اللغوية « لحل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتها كما استخدمه فى تحديد موضع اللغة الألمانية من عائلة اللغات المرتبطة بها .. وبدأ يستفيد أيضا من المنهج المقارن فى حل مشاكل نتاج الشعر الشعبى ، من مثل ما اذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور فى مختلف لهجات اللغة الألمانية يرجع بنا الى لغة أم ألمانية مشتركة ؟ وما اذا كان يرجع بنا توافق هذه العناصر نفسها فى مجموعات عدد من اللغات المترابطة الى لغة أم هندأوربية فاننا تبعا لنفس المنهج المقارن ، وبالنسبة للعناصر المتشابهة أيضا فى ميدان الفولكلور ، وفى الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن نعتبرها تراثا توارثته الشعوب الجديدة أو فروعها القبلية عن سلف مشترك قديم» (ص ٦٩ ـ ٧٠).

هذا وقد كان التصوف ـ وهو ذو قيمة دينية كبيرة ـ أحد السمات المميزة لأغلب فروع الرومانسية وذلك بالاضافة الى المثالية والقومية» ص ٧٠ .

« المدرسة الأسطورية »

قلنا ان تطور الدراسات الفولكلورية ، ارتبط الى حد بعيد ، فى القرن الماضى ، بتطور الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية .

واذا كان يعقوب جريم قد عنى بالحديث عن الأساطير الجرمانية ، واستخدم المنهج المقارن فى دراسة اللغويات واستخدمه فى دراسة المادة الفولكلورية فان هذه البداية ما لبثت أن تضاعفت ، وتخطت حدود ألمانيا وقد تأثر بيعقوب جريم علماء كبار فى مقدمتهم ماكس موللر Max Mueller ـ وكذلك فان جهود يعقوب وأخيه قد أدت الى نشوء المدرسة الميثولوجية التى يبرز من بين أعلامها بعض العلماء من تلاميذ جريم وأهمهم ماكس موللر Max Mueller مانهاردت Manhardt وكون Kuehn وشفارتز وبكتت . وأول ما يخطر على الذهن عند الحديث عن المدرسة الميثولوجية أن نسأل ما الأسطورة ؟

يقول الكزاندر كراب (ص ٤٠٤ قاموس فونك الجزء الأول) (١) .

« كلمة Myth مأخوذة من Mythos الاغريقية ومعناها الكلمة أو الكلام ـ والأسطورة حكاية شارحة etiological وكلمة Etiological مأخوذة من كلمة aitia الاغريقية ومعناها السبب) .

نحاول أن نفسر أسباب (أو علل) سائر الظاهرات الطبيعية (التى يشرحها العلم الآن) وبما أن القوى المسببة لهذه الظاهرات (آلهة كانت أو جانا) فان الأساطير ترتبط بهذه القوى الخفية ، وجماع أساطير يؤلف نظاما أسطوريا

هذا ما يقوله الكزاندر كراب ، على أن معلمة الفولكلور تقول فى مادة أسطورة (ص ٧٧٨ الجزء الثانى) :

ـ « الأسطورة هى حكاية تقال باعتبار انها حدثت بالفعل فى عصر سابق تفسر المأثورات الخاصة بالظاهرات الكونية أو بالقوى الخفية كالآلهة ، والأبطال ذوى الصفات والملكات والمعتقدات الدينية .

ويقول سير ج . ل . جوم Sir G. L. Gomme ان الاساطير تفسر الأشياء على أساس علوم عصر ما قبل العلم ـ فتحكى الأساطير عن خلق

الانســــان والحيوان ، ونشوء معــالم الارض البارزة ، وتقص علينا أسباب اتصاف حيوان ما - مثلا - بصفات خاصة فتجيب على ســؤال لماذا يطير الخفاش بالليل فقط ؟ ولماذا يظهر قوس قزح ؟ ولماذا وكيف تنشأ الشــعائر الدينية وتستمر ؟

وأبطال الأساطير آلهة أو شخصيات تقترب من الآلهة فى صفاتها وتنظم القصص الأسطورية حول اله أو عدد من الآلهة ٠

وما تنسبه هذه القصص من أعمال أو صفات خارقة للعادة ، كان جزءا من عقائد الناس فى الأزمان الغابرة ٠

ثم أن الممارسات الدينية والاعتقادية ، كانت تؤدى فى اطار الظنون الأسطورية ٠

وكأنما هذه القصص هى وعاء الأديان (غير السماوية) (٢)التى كانت تقوم على أساس تعدد الموجودات (الآلهــة) للكون والحيــاة ٠ هؤلاء العلماء يذهبون على نحو عام الى تأكيـد أهمية الأســاطير ، بالنســبة لمادة الفولكلور وبالنسبة لأصولها الأولى ٠

وهم يزعمون - على سبيل المثال - أن الوطن الأصلى للثقافات الأوربية القـديمة ، وطن آرى - هو الهند - وانه قـد انطلقت منه هجـرات بشرية ، وانتشرت معها أساطيرها وشعائرها، لكنها تناثرت ، وتغيرت ، مما أدى الى اصـابة اللغة الســنسكريتية (الآرية الهنــدية) التى حملوها معهم باصـابات من التحريف والتغيير - أو الاعتلال - وذلك التغيير قد أدى بدوره الى تغيير المعانى الأصلية للكلمات ، وعند هــذه المرحلة - أى مرحلة اعتلال اللغة - نشــأت الأساطير القديمة فى أوربا ومثالها الأســـاطير الاغريقية ٠

وكان ماكس موللر ، مثلا ، عالم لغويـات سنسكريتية ، يفسر الأساطير تفسيرا لغويا ، ويستخدم المنهج اللغوى المقارن فى دراستهـا - وعلى سبيل المثال - نجده فى كتابه « أصـل النار وشراب الآلهة » يعتمد فى شرح أسطورة بروميثيوس (ســـارق النار وحاملها من عالم الآلهة الى الأرض عالم البشر) على المقارنة بين كلمة Prometheus **والكلمة السنسكريتية** Prôm atyas **ومعناها الثاقب (التى قد تحمل معنى اشعـال النار بالطريقة البدائية عن طريق ثقب الخشب أو تمهيده لذلك - الخشب = الشجرة) ٠**

ومع أن كتابات ماكس موللر عن الأســاطير تتناول التصورات البدائية لظاهرات الطبيعة ، ومحاولات تفسيرها ، وتضـمين هذه التفسيرات مجموعات من القصص الأسطورى - الا أن نظريته عرفت بالأســطورية الشمسية Solar Mythology وكلمة Solar مأخوذة من الكلمة اللاتينية Sol ومعناها الشـــمس) ٠٠ ذلك أن موللر أعطى أهمية بارزة ، للأســــاطير المرتبطة بحـــالات الشمس ٠

يقول الأستاذ رتشارد دورسون - أســـتاذ الفولكلور بجامعة انديانا (٣) ٠

ان ماكس موللر حاول أن يفسر وجــود عنـاصر ثقافيـــة بدائيـة (تنتمى الى مراحل التوحش) فى الأساطير الاغريقية القديمة وتبعا لآراء موللر ، فاننا نستطيع أن نفهم هذا الأمر فهما واضحا اذا رددنا الآلهةوالمعبودات الاغريقية الى نظائرها فى الثقافة السنسكريتية

وفى رأى موللر (٤) أن كل الأمم الهندأوربية كانت تنحدر من أصول آريـة وبعد أن هاجرت المجموعات الأوربية من مواطنها الهندية الأصلية تناثرت أساطيرها ولغاتها ، فى شــكل فروع مختلفة - ثم جاء وقت نسيت فيه الأســماء الأصلية للآلهـــة والمعبودات الوافدة فى تلك المواطن الهندية القـديمة ، وأصــبحت تلك المعبودات والآلهة ، تعيش فى الأمثال والعبادات الأسطورية - ثم نشأت حكايات تفسر هــذه الأمثال وتلك الأقوال الأســـطورية - وهذه الحكايات أصبحت هى الأســاطير ٠٠ وهكذا ولدت الأسطورة فى اعتلال اللغة (٥) أو مرضها

ويقول ماكس موللر :

« أنى أنظر الى شروق الشمس وغروبها ، والى مجىء النهار والليل كل يوم ، والى المعــركة الناشئة بين الظلام والنــور ، والى الدرامـا

الشمسية بسائر تفاصيلها ، والتى تتم كل يوم ، وتتوالى على مدار الشهور والسنين ، وعلى اتساع السماء والأرض – أنظر الى ذلك كله) باعتبار انه الموضوع الرئيسى فى الميثولوجيا الأولى Principal subject in Early Mythology.

هذا وقد بدأ موللر فى نشر آرائه التى أثارت جدلا شديدا ، بعد عشر سنوات أو نحوها من ظهور مصطلح فولكلور فى الرسالة التى بعث بها تومز الى صحيفة الأثنيوم فى أغسطس ١٨٤٦ .

أى أنه بعد سنوات من ظهور آراء العالمين الألمانيين جريم ، فى مجال هذا العلم الجديد – الذى أسساه – ونعنى به الفولكلور – وبعد سنوات قليلة من وصول تأثيرها الى انجلترا ، بدأ فى لندن ، العالم الألمانى الأصل ماكس موللر والانجليزى الاقامة – يواصل دراسة الأساطير التى بذل فيها يعقوب جريم جهدا مرموقا ، وذلك فى البيئات الجامعية والعلمية الانجليزية .. ومن أعلام المدرسة الاسطورية أيضا عالم المانى شهير هو كون Franz Felix Adalebert Kuhn (١٨١٢ – ١٨٨١) وهو عالم لغويات هندوأوربية وعالم أساطير ، وأحد مؤسسى الدراسات الأسطورية المقارنة .

واذا كان موللر قد رأى أن حالات الشمس هى أهم موضوعات الأساطير القديمة ، فان «كون» يرى أن الرعود والبروق هى أهم هذه الموضوعات .

ويقول عالم المانى آخر هو شفارتز Schwartz ان العواصف المحملة بالرعود كانت أهم الموضوعات التى تدور حولها الأساطير القديمة – ذلك أنها ظاهرات طبيعية رهيبة ، ترتبط فى الذهن البدائى بالقوى غير المنظورة الجبارة

وبالاضافة الى ما قاله ماكس موللر وكون وشفارتز لدينا آراء عالم ألمانى آخر هو فيلهيلم مانهاردت Wilhelm Mannhardt المولود عام ١٨٣١ – والمتوفى عام ١٨٨٠) والذى صرف جانبا بارزا من جهده العلمى فى دراسة شعائر الحصاد وضم المحاصيل وصناعة الأشربة (الأنبذة) ومتابعة ما قد يتصل بها من ظن خرافى أو قصص اسطورى وكان مانهاردت متأثرا أول أمره ، بآراء جريم وكون وشفارتز » ، الا أنه اتخذ موقفا ناقدا لمنهج المدرسة الأسطورية السابق وتأثر كذلك ببعض آراء علماء الانثروبولوجيا وتفسيراتهم للمأثور الشعبى .

وفى ايطاليا ، أصدر أحد العلماء المتأثرين بآراء موللر ، كتابا ضافيا يقع فى جزأين ، بعنوان «الأساطير الحيوانية أو خرافات الحيوان» Zoological Mythology or the Legends of Animals.

وكان ذلك عام ١٨٧٢ – واسم هذا العالم هو Angelo De Gubernatis – تقصى فى كتابه الأساطير التى تدور حول تجسيد الآلهة والمعبودات القديمة فى شكل حيوانات وذهب الى أن هذه الآلهة المتخذة هيئة الحيوان ، انما تعود فى أصولها الأولى الى آلهة آرية (هندية)

ومن مجمل الآراء التى قالها علماء المدرسة الأسطورية :

أولا : أننا نجد فى الثقافات الأوربية وغيرها رواسب أسطورية ، تعود الى منابع أصلية ، وقد نستطيع أن نعيد بناء الأنظمة الأسطورية ، من جمع هذه الرواسب ، ومقارنتها ، وتبويبها .

ثانيا : أن الأساطير ، هى وعاء الديانات قبل الوحدانية ، وهى أيضا أهم ابداعات الذهن البشرى فى مراحله الثقافية الأولى

ثالثا : أن الظاهرات الطبيعية الخارقة للعادة كانت المحور الذى دارت حوله أقدم الأساطير ومن هذه الظاهرات شروق الشمس وغروبها ، وشروق القمر وغروبه والخسوف والكسوف ، وحدوث العواصف المرعدة ، السحب ، وما اليها

رابعا : أن الهند ، كانت هى الموطن الأصلى للثقافات الهندأوربية – التى تفرعت منها الثقافة والأساطير الاغريقية ثم انحدرت منها الأساطير والثقافات الجرمانية والأوروبية المتصلة بها .

خامسا : أن الدراسة اللغوية المقارنة تستطيع أن تسعفنا فى ادراك دلالات الأساطير وتكوينها ، بل منابعها الأولى

« المدرسة الشرقية »

رأينا أن المدرسة الأسطورية ، ترى أن التشابه الموجود فى الموروثات الشعبية انما سببه وحدة الأصل (الجنس البشرى) أو وحدة الموطن الثقافى الأول (الآرى) .

غير أن هذا الرأى ، ما لبث أن وجد من يتوسع فيه أو يعارضه - فى أكثر من اتجاه - فقد زاد عليه أتباع المدرسة الشرقية التى قادها العالم الألمانى « تيودور بنفى » وأتباعه من أنصار تلك المدرسة ، وعارضه رواد من علم الأنثروبولوجيا فى القرن التاسع عشر ونخص منهم « تايلور وأندرولانج » - وقدموا فى تقييد المذهب الاسطورى ، ما نعتبره نظرية المدرسة الانثروبولوجية فى الفولكلور - وهى التى سنتحدث عنها فيما بعد .

أما المدرسة الشرقية ، وهى التى قادها تيودور بنفى Theodor Benfey (١٨٠٩ - ١٨٨١) فترى أن التشابه الموجود بين الحكايات الشعبية على اختلافها انما يرجع الى أنها تعود الى أصول هندية قديمة ، وانها هاجرت من الهند عبر الشرقين الأدنى والأوسط وانتشرت فى أوربا ، عن واحد أو أكثر من طرق التجارة والهجرات ، والعلاقات الحضارية ، التى كانت تصل بين الهند القديمة - وغرب آسيا وجنوب شرق أوربا .

وعلى ذلك فالتشابه الموجود بين هذه المأثورات الشعبية القصصية لا يرجع الى قرابة قامت بين أجناس بشرية ، وانما يتصل أوثق الاتصال بالعلاقات التاريخية والحضارية ، التى سمحت بهجرات المادة الثقافية وسمحت أيضا باقتراضها هنا أو هناك .

ويرى « بنفى » أن العلاقات التاريخية الحضارية ، قد مرت بمراحل مختلفة ، فيها مراحل الاشتباك بين الحضارة الاغريقية وحضارات الشرق الأدنى ، ومرحلة الانتشار المقدونى (الفرد المقدونى - فى اتجاه الهند) (والعصر الهيللينى الذى تبعه فى نهاية القرن الرابع الى القرن الثانى قبل الميلاد) ثم مرحلة انتشار الحضارة العربية (الشرق الأدنى) الى أوربا ، ومرحلة الحروب الصليبية .

هذا ويطلق « الكزاندر كراب » فى مؤلفه « علم الفولكلور » فى وصف المدرسة الأدبية على المدرسة الاستشراقية التى قادها تيودور بنفى (٦) يغلب عليها رد فعل مضاد للمدرسة الاسطورية التى فسرت الحكايات الشعبية على أنها نثار detritus (٧) فى الأساطير الهند أوربية ، رأت المدرسة الانثروبولوجية أن الحكاية الشعبية هى Fossil Remains بقايا متحجرة من ثقافات الماضى السحيق (٨) ، وان خير تفسير للحكاية الشعبية ، سنجده فى نطاق ممارسات الجماعات البدائية ذلك أن الحكايات تستبقى العادات والطقوس والمعتقدات التى درست وانتهى استعمالها ، وأعلام المدرسة الانثروبولوجية وهم « لانج » «Anderw Lang و « ماك كلوتش » Mcclloch وجوم Gomme وفون ديرلاين Vonderleyen فى الفولكلور وتايلور Tylor وفريزر Frazer فى الثقافة العامة وجدوا دليلا على آرائهم فى الحكايات ، فى أن حكايات العصور الوسطى لها نظائر تكاد تكون متطابقةمع حكايات الجماعات المتوحشة (البدائية) ويرى **اندرولانج** أن نمط التطور العام للحكاية الشعبية هو أولا : أن الحكاية الأصلية التى تتألف من عددمن الموتيفات (العناصر المتكررة) والناشئة فى الجماعات البدائية تتطور الى **ثانيا** : حكاية شعبية ذائعة ومتداولة بين الفلاحين - وهذه الحكاية يمكن أن تتطور الى **ثالثا** : حكاية تدور حول البطل شبه حقيقى أو **رابعا** : : الى نص أدبى أو أن تتطور حكاية الفلاحين **الى ثالثا ورابعا** .

وبينما تعترف المدرسة الأسطورية بأن الحكايات الشعبية كثيرا ما تنتشر من جماعة شعبية الى جماعة أخرى ، فان هذه المدرسة تميل الى تفسير العناصر المتشابهة فى الحكايات الشعبية ، وخاصة تفسير التشابه فى الموتيفات الى تعدد الأصول

والانثروبولوجيون يرون ان الناس جميعا يمرون بمراحل التطور نفسها وانهم يجسدون

تفاصيل هذا التطور فى الحكايات التى تتطابق نصوصها أو تتشابه ، هنا وهناك ، وهم يهتمون بتقصى العناصر والتفاصيل الثقافية الموجودة فى هذه الحكايات وردها الى منابعها فى الحياة البدائية وتتمثل النقط الضعيفة فى النظرية الأسطورية الفولكلورية فى عجزها عن الاعتراف بالاختلافات بين الثقافات والشعوب (الأجناس) والتأثير المتقاطع بين الثقافات والابداع - وبالاختصار عدم الاعتراف ان كل حكاية ينبغى أن تدرس مستقلة ، باعتبارها ابداع فردى
an individual product

نظرية الانتشار : diffusion

هى القائلة بأن التشابه فى الحكايات ، والتشابه فى عناصرها - الذائعة فى مختلف البلاد - سببه انتشارها من مركز مشترك

ومثلا كان الرأى المستقر لفترة طويلة هو أن العديد من الحكايات الأوربية - وخاصة حكايات الجان - نشأت أول ما نشأت فى الهند ثم هاجرت منها غربا الى أوربا - والنظرية الانتشارية تتعارض مع نظرية تعدد الأصول الأولى التى ترى أنه قد تنشأ حكايات متشابهة ، فى أماكن متباعدة ، ولكن نشوئها يتم فى استقلال بعضها عن بعض . وسبب ذلك أن الانسان واجه ظروفا بيئية متشابهة - والفولكلوريون ، الآن يرون أن النظر الصحيح هو الذى يجمع بين الانتشارية وتعدد الأصول الأولى - ولهذا ينبغى أن ندرس كل حكاية فى استقلال عن غيرها .

وهناك مقاييس ينبغى مراعاتها لنعرف ما اذا كانت حكاية بعينها ثمرة الانتشار أم كانت ثمرة النشأة المستقلة فالحبكة Plot القصصية العامة فى الحكاية لا تكون مؤشرا يدل على انتشاريتها بينما قد تكون العناصر التى ليس لها علاقة بحبكة القصة (فكرتها الأساسية) دالة على هذه الانتشارية فمثلا الحكايات الدائرة حول تقديم طفل قربانا

قد تنشأ مستقلة فى هذه الجماعة أو تلك ولكن جزئية عودة الحياة الى الطفل القربان قد تدل على انتشاريتها فقد نسمع عن عودة طفل للحياة فاذا به يلعب بتفاحة (حكايات انجليزية وفرنسية) أو يلعب ببرتقالة (حكاية ايطالية) أو يعابث ضوء الشمس (فنلندية) مما يدل على ان هذه الحكايات جميعا جاءت من أصل مشترك .

وهناك موازين أسلوبية أو شكلية ، تبدو فى صياغة نصوص الحكاية ، وترتيب عناصرها (موتيفاتها) وكثيرا ما تفيدنا الاشارات التاريخية أو البيئية أو اللغوية الموجودة فى الحكايات المتشابهة وقد تعيننا على تحديد انتشاريتها أو صدورها عن مصادر متعددة .

وأخيرا فان دراسة الصور المستحدثة للحكاية الشعبية بالمنهاج التاريخى الجغرافى نستطيع أن نحدد مكان مصدرها الأول وتبين ما اذا كانت هذه الحكاية حكاية مهاجرة انتشرت فى موطن أصلى الى مواطن استقبال الهجرات ، أو اذا كانت قد نشأت من مصدر مستقل بذاته .

وتنتشر الحكايات كالعناصر الثقافية الأخرى بواسطة الغزو والاستيطان والأسر والتجارة والزواج من الخارج ، والهجرة واللجوء والبحارة والكتابات ذات القداسة التى تتجه الى مخاطبة الانسان حيثما كان ، والمخالطة ورحلة الجماعات غير المستقرة كالبدو والغجر .

« المدرسة الأنثروبولوجية »

غير أن المدرسة الأسطورية بالذات ، وما جاء بتوسع على أساسها من آراء فى التشابه الموجود بين المادة الفولكلورية ، قد تعرضت لنقد شامل . ومراجعة ، على أيدى المدرسة الانثروبولوجية ، خاصة « تايلورو اندرو لانج » **واذا كانت المدرسة الأسطورية تفسر الفولكلور على أنه البقايا المتناثرة من الأساطير الهند أوربية** ، فان المدرسة الأنثروبولوجية ترى ان الحكايات الشعبية العامة بقايا متحجرة (حفريات) راسبة فى ثقافات الماضى السحيق وأن أصوب منهاج لشرح الحكايات الشعبية أن نفسرها على ضوء ممارسات ومعتقدات ومأثورات الجماعات البدائية ذلك لأن الحكايات الشعبية،

تحتفظ فى رأيهم بالعادات والشعائر والمعتقدات التى تم دحضها وانتهى توظيفها لأغراضهـــا الأصلية والىذلك أشار سير ادوارد بورنت تايلور Sir Edward Burnett Tylor وهو أحد رواد هـــذه المدرسة الذين أثروا بكتاباتهم على عمل الفولكلوريين لفترات غير قصيرة . ومن كتاباته المهمة « الثقافة البدائية » (٩) (بحث فى تطور الميثولوجيا ، والفلسفة والدين واللغة والفن والعادات) وقد صدر عام ١٨٧١ وأعيد طبعه عدة مرات بعد ذلك) وكتـابه (١٠) بحوث فى تاريخ البشرية الصادر عام ١٨٦٤ ومختصـرة الانثروبولوجيا (١١) الصادر عام ١٨٨١ وكان تايلور قد جمع كمية كبيرة من المواد الوصـفية الخاصـــة بأساليب الحياة والأفكار والفن . عند عدد من الشعوب التى يبعد بعضــها عن بعض ـ وحين نظر فى هـذه المواد انتهى الى أن هناك قدرا غير قليل من التشـــابه فى تراثها . وان ذلك يرجع الى وحدة الطبيعة البشرية ووحدة مسار التطور فى الثقافة الانسانية .

ويبدو هذا التشابه بوضوح عندما نقـــارن موروث الجماعات البدائية وموروث الجماعـات المتحضرة ونلاحظ وجـود تطابقـــات بين هـذا الموروث وذاك وخاصـــة هذا التطابق والتماثل بين الموجود من مأثورات بدائيـة وموروثات فى الجماعات المتحضرة .

واذا كان تايلور قد أبرز فكرة وجود البقايـا المترســـبة من الماضى السحيق فى المأثـورات الشـــعبية المعاشـة الحيـاة ، فان أندرولانج ـ (١٨٤٤ ـ ١٩١٢) قد قام بتطبيق هذا الرأى فى الحكايات الشعبيةومن أهم مؤلفاته (العادات والأساطير) (١٨٨٤) والسحر والدين .

ويرى أندرو لانج أن التطور العام للحكـــاية الشعبية قد جرى على النحو التالى :

أولا : ان الحكاية الأصلية المؤلفة من موتيفات عدة ، والناشئة فى مجتمعات متوحشـــة ، قـد تطورت فأصبحت **ثانيا :** حكايات فلاحين تتـطور بدورها الى أن تصبح **ثالثا :** حكاية تدور حول بطل شبه واقعى أو تتطور الى حيث تضـــبح **رابعا :** حكاية أدبية .

وعلى هذا النحو ، فبينما تقر المدرســـة الأنثروبولوجية عـــامة بأن الحكايات تنتشر فى جماعة بشرية الى جماعة أخرى ، الا أنهـــا تفسر التشـــابه الموجود بين عدد من الحكايات وعدد من جزئياتهـــا المتكررة ، على ضـــوء نظـرية تعـدد العـروق أو تعدد الأصـــول Polygenesis ذلك أن أنصار هذه المدرســة يعتقدون أن الأجنـاس البشرية جميعا قد مرت بمراحل التطور نفسها وانها قد جسدت تفاصيل تطورها ، ذاك ، فى حكايات متشابهة .

ومن أهم الأمور عندها ، أن نتقصى عنـاصر الحكاية وجزئياتها ونردها الى الحيـاة البدائية والى ثقافة الجماعات البدائية .

ومدارس الفولكلور التى أشرنا الى تواليهـا فى القرن التاسع عشر ، قد تكاملت بظهـــور المنهج الجغرافى التاريخى ـ المدرسة الفنلندية .

« المدرسة الفنلندية »

اذا كان علم الفولكلور ، قد ولد فى المانيا ، وكان تأسيسه منسوبا الى الأخوين جريم ، فان الدراسات الفولكلورية ، قد ذاعت على نحو مميز فى بلاد الشمال الأوربى كالدانيمرك ـ والسويد وبلغت درجة عالية من التميز ، بين أيدى العلماء الفنلنديين ، بحيث أصبحنا نلحق بهم ، انشاء المنهج الجغرافى التاريخى فنجعله مرادفا لكلمة « المدرسة الفنلندية» وقد دعت الظروف الطبيعية والسياسية والتاريخية الى أن يصبح الفولكلور فى فنلندا ، هو الثقافة القومية ، ويصـبح الأدب الفولكلورى هو الأدب القومى ، وتصبح مناهج البحث فيه ، هى أبرز مناهج البحث فى عناصر تلك الثقافة ، ويهمنا ان نشير الى ناحيتين :

الأولى : تشمل أبرز علماء الفولكلور فى فنلندا وأعمالهم

والثانية : تشمل تقديما عاما لمنهجهم .

وعند حديثنا عن أبرز الفولكلوريين في فنلندا ، وأبرز ما بذلوه من جهد ، ينبغي ان نبدأ بالاشارة الى الجمعية الأدبية الفنلندية التي اسسها في عام ١٨٣١ جماعة من شباب أساتذة الجامعة وكان واضحا ان الدافع الذى دعاهم الى انشائها انما كان دافعا وطنيا ، ذلك أن فنلندا كانت خاضعة للحكم الروسى القيصري ، وكن من هدف الذين أنشأوا الجمعية الأدبية الفنلندية ، اذكاء ثقة الفنلنديين فى لغتهم القومية ، وآدابهم القومية ، وأسلوب حياتهم الخاص ، ومع أن الجمعية ، كانت تنادى بالاهتمام بالأدب الرفيع والأدب الشعبي ، الا أنها ركزت الجانب الأوفى من جهدها على فولكلور فنلندا فقد بادرت فى عام ١٨٣٥ الى **توجيه نداء الى سكان المناطق الريفية تدعوهم فيه الى أن يجمعوا مواد الفولكلور ويبعثوا بها اليها كما أنها أخذت تقدم المنح المالية للطلاب ، وترسلهم الى المناطق المختلفة من فنلندا ،وتكلفهم بجمع المواد الفولكلورية ـ منذ سنة ١٨٤٠ أخذت تصدر مجلتها Suomi التى تظهر بانتظام حتى الآن . وتنشر فيها نماذج فولكلورية مثيره ودراسات علمية لهذه النماذج والمواد .**

وفي عام ١٨٨٤ ، أنشأت الجمعية الأدبية لجنة خاصه من بين أعضائها للدراسات الفولكلورية وظلت منذ انشائها مهتمة أعظم الاهتمام ، بثلاثة أمور مهمة ، أولها : جمع مواد الفولكلور التى وصل عدد نماذجها الى سنوات قليلة ماضية الى ما يزيد على المليونى أنموذج وثانيها : تصنيف (أرشفة) هذه المواد طبقا لمنهج محدد ، وثالثها : دراستها .

ومن أبرز الفولكلوريين الياس لونروت Elias Lonrot (١٨٠٢ ـ ١٨٨٤) الذى يعتبر أهم جامع وناشر للفولكلور الفنلندى وقد درس لونروت الطب وفى أثناء دراسته أخذ يهتم بجمع نماذج من الفولكلور (المأثورات الشعبية) التى كان يلتقطها من الميدان Field
كما أخذ ينشر بعض هذه النماذج مبتدئا بنماذج من الأغانى الذاتية Lyric Songs ، ومهتما بعد ذلك بأغاني قصص البطولات التي أصبح منها مجموعة ـ هى أهم ما اشتهر من ملاحم الأدب الشعبى الفنلندى التي ظهرت في أول طبعة عام ١٨٣١ ، والتى ظل لونروت يزيدها الى أن أصدرها في طبعة أكبر حجما وأخطر أثرا ، وبعنوانها المعروف في الدراسات الفولكلورية (الكاليفالا) (أرض البطل كاليفا) وكان ذلك في سنة ١٨٣٥ .

ولم يقف جهده عند الأغاني الملحمية ، بل نشر لونروت مجموعة من نماذج الشعر الغنائي Lyric Songs بعنوان Kanteletar سنة ١٨٤٠ ومجموعة من الأمثال الفنلندية (٧ آلاف مثل) عام ١٨٤٢ ، ومجموعة من الألغاز الفنلندية حوالى الألفى لغز في عام ١٨٤٤ .

ويصل حجم الكاليفالا في صورتها الأخيرة الى ما يربو على الثلاثة والعشرين ألف بيت من الشعر تنظمها خمسمائة أغنية ملحمية وكان لونروت قد تلقى هذه الأغانى الملحمية من أفواه العامة فى مناطق متعددة من ألمانيا ، ثم شرع يرتبها فى حلقات ، تدور كل واحدة منها حول بطل من أبطال الملحمة ـ ثم أنه أضاف الى النصوص التى جمعها من الرواة ، جانبا من النصوص ، كتبه هو ويصل الى ٦ فى المائة من مجموع أبياتها .

وهكذا ، فان لونروت قام بجمع مادة « الكاليفالا » الأساسية من أفواه رواتها ثم قام بتصنيفها وترتيبها وفقا لما ظنه ترتيبا صحيحا يكشف عن وحدتها الداخلية ، ثم أنه ربط بين أجزائها أو استكمل بعض أجزائها ، بأبيات من وضعه هو .

وبعد « الياس لونروت » يأتى تلميذه « كارل كرون Kaarlekrohn » ١٨٦٣ ـ ١٩٣٣) الذى عين أول أستاذ للفولكلور المقارن فى جامعة هلسنكى .

وكان كرون قد بدأ منذ كان تلميذا يجمع الحكايات الفولكلورية (التى بلغ عدد النماذج التى جمعها عندما كان كرون فى العشرين أو

نحوها ثمانية آلاف حكاية) وذلك فضلا عن نماذج المأثورات الشعبية الاخرى (الأمثال ـ الالغاز ـ الأقوال السائرة الخ) ٠

ولعل أهم ما أنجز من أعمال ، هو الجانب الدراسى النظرى ، ومحاولة الوصول الى منهج لتصنيف المادة الفولكلوريه ففى سنة ١٨٩٠ ، وضع تصورا للدراسات الفولكلورية على النطاق العالمى ، التى رأى أن تعتمد على أكبر قدر ممكن من مواد الفولكلور المجموعة فى العالم ومثل هذا التصور يشمل تصنيف وفهرسة
Classification and Cataloguing
المأثورات الموجودة فى المخطوطات والأرشيفات وغيرها من مصادر المواد الفولكلورية المجموعة بالفعل ، كما يتضمن هذا التصور الوصول الى نظرية لدراسة تلك المواد ٠

وعالم الفولكلور الفنلندى الثالث هو « آنتى آرنى Anti Aarni » (١٨٦٧ ـ ١٩٢٥) الذى طور وأتم المنهج التاريخى الجغرافى وقد استطاع آرنى أن يصنف كل الحكايات الشعبية المعروفة الشهيرة فى أوربا ، ويعطى كل واحدة منها رقما مميزا ، بحيث يسهل الرجوع اليها طبقا لفهرس الطراز Type Index الذى وضعه وهذا الفهرس وسعه Stith Thompson بعد ذلك وأصبح فهرس الطرز المعروف فى الدراسات الفولكلورية هو فهرس (آرنى تومسون) ٠

وطبقا لهذا الفهرس ، قام آرنى بفهرسة الحكايات الفنلندية وألغاز استونيا والخرافات الفنلندية ،وكان آرنى مؤمنا بأن الحكاية الشعبية لاتعيننا على دراسة الأسطورة أو غيرها ما لم نحدد تاريخها بواسطة البحث المقارن ٠

وقال « **آرنى** » **أنه من الخطأ الاعتقاد بأن** الموتيفات هى العناصر ذات البقاء من الحكاية وأن الرأى عنده هو أن لكل حكاية شعبية مكوناتها الخاصة ٠

وقد أثبت آرنى صحة رأى بنفى ، الخاص بالموطن الأصلى للحكايات الشعبية الأوربية (قول بنفى ان الهند هى هذا الموطن قول صحيح فى نظر آرنى) ولكنه أثبت ان هناك أيضا حكايات شعبية ، نشأت فى أوربا ذاتها أثناء عصورها الوسطى ٠

★ ما هى أهم الملاحظات الناتجة عن الاشارة الى تعدد مدارس الفولكلور وتواليها ؟

ـ تظهر الاشارات التى أوردناها عن مدارس الفولكلور على ما يلى :

١ ـ ان ميلاد هذا العلم ، قد بدأ مع ميلاد ونمو عدد من العلوم الأخرى فى أوربا أثناء تاريخها الحديث ، ومنها علوم اللغة ودراسة لهجاتها وألفاظها وصوتياتها وعلوم الاجتماع والتاريخ ، ودراسة الثقافات ٠

٢ ـ ان مناهج جمع مادة الفولكلور ودراستها ، قد تأثرت كذلك باستقرار بعض المناهج المهمة فى العلوم الأخرى كالمنهج المقارن (الذى استعاره بعض الفولكلوريين من الدراسات اللغوية والاجتماعية ودراسات الثقافات) ٠

٣ ـ انه فى سياق القرن الماضى ، تجمعت فى بعض مراكز البحث الجامعى والعلمى فى أوربا ، كميات كبيرة من نماذج المأثورات الشعبية ونماذج الفولكلور ، المستقاة من بيئات محلية واقليمية ، ومن ثقافات أوربية وآسيوية وأفريقية وأمريكية واسترالية أى من ثقافات الاجناس البشرية على اختلافها ٠

٤ ـ يتضح لنا كذلك أن نمو علم الفولكلور يعتمد (أ) على الجمع الميدانى لنماذج المأثورات المتداولة (ب) تصنيفها وفهرستها (ج) الفحص عنها واستنباط النتائج منها ٠

الهوامش والمراجع :

(١) Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, (Fnunk and Wagnalds

(٢) الميثولوجيا والاصول الاولى للفولكلور .

(٣) صفحة ٦٢ من
The Study of Folklore by Alan Dundes
مطبوع ١٩٦٥ فى الولايات المتحدة الامريكية — عـــدد الصفحات ٤٨٢ .

(٤) من دراساته : Natural Religion.
On the philosophy of Mythology.

(٥) ص ٢٠٨ من كتاب (الهند ماذا تستطيع أن تعلمنا ؟ سلسلة محاضرات ألقيت فى جامعة كمبريدج والكتاب مطبوع فى نيويورك عام ١٨٨٣ .
India : what can it teach us ? A course of lectures delivered before The University of Cambridge

(٦) ص ٦٤ من معلمة الفولكلور مادة
Anthrcpological School

(٧) فى الجيولوجيا detritus نثار الصخور .

(٨) فى الجيولوجيا Fossil بقايا كائنات حيوانية أو نباتية متحجرة .

(٩) Primitive culture : researches into the Development of Mythology, philosophy Religion, Language, Art, Customs.

(١٠) Researches into the Early History of Mankind.

(١١) Anthropolcgy (A Handbook.



الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى

فاروق خورشيد

١ - على الرغم من النسيج العريض الذى تكونه الوحدات والشخصيات والمواقف الكلمات التى تنطبق عليها كلمة فكاهة الا أن لهذا المصطلح معنى محددا تجسده واضحا فى أذهاننا وضوحا كاملا ، رغم كثرة المصطلحات العلمية المتعلقة بهذه الجزئيات المتعددة التى تكون هذا النسيج العريض الذى نطلق عليه مصطلح الفكاهة ٠٠ فالواقع أن كل ما يسبب الضحك فكاهة سواء كان هذا الذى يسببه مفارقة لفظية أو عيبا خلقيا ، أو خروجا سلوكيا أو حدثا خارجا عن المألوف أو مازقا مؤلما ٠ أو تناقضا صريحا لمواضعات حياتنا سواء كان هذا الذى يسببه طرافة عارضة أو حدثا مسببا للسعادة أو مسببا للألم المر ٠ وسواء كان هذا الذى يسببه سخرية لاذعة أو قدحا صريحا ، أو مجرد ملاحظة وايماءة لا تسعد أو تؤلم على السواء ٠٠ فحين نتحدث عن الفكاهة اذن فلسنا نتحدث عن شىء واحد ، وانما نحن نتحدث عن عدة أشياء تختلف فى أسبابها وطبيعتها ، ولكنها آخر الأمر تقع تحت الاسم نفسه وتدور فى فلك المصطلح نفسه ٠

لقد عرف الأدب العربى فى مختلف عصوره انواعا متعددة من مكونات هـذا النسيج الذى نسميه الفكاهة ، عرفها فى شعره وعرفها فى نثره على السواء ، وامتلأت دواوين الشـعر العربى منذ العصور الاولى بألوان السـخرية من الاعداء حدا وصل بالشعر العربى أن يكون من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء · وهو فن يعتمد على السخرية من الخصـم سـخرية حدة تخرج بالأمر من حد السخرية احيانا الى حد الإقداع والايذاء · وبدلا من ان يثير الضحك فأنه يثير الكراهية مرة ، والاشمئزاز مرة ولكنه اخر الامر يعتمد اعتمادا كبيرا على ابراز عيوب الخصم وتجسيدها لتجريحه والانقاص من شانه ·· ولعل هذا هو ما دعا المترجمين العرب القدماء لارسطو أن يترجموا مصطلح (الكوميديا) بفـن الهجاء ·· وعرف الشعر ايضا قصائد المجون وعرف الشعراء المجان كما عرف قصائد الظرف ، وعرف الشعراء الظرفاء · وهذان النـوعان من القصائد والشعراء عرفتهـم الأيام المسترخية فى عمر الحضارة العباسية ، أيام الحال الوافر والأرض الممتدة ، والفراغ الذى يسمح بمجالس اللهو والمجون والظرف ، فى قاعات الخلفـاء والأمراء والأثرياء من بنى العباس ·

وهذا اللون من الشعر — أو ان شئنا الدقة هذه الالوان من الشعر ، امتـدت من الأقـوال الطريفة ذات الدعابة البريئة الى أقذع ألـوان التهكم والسخرية من المحـرمات ، والعبث بالحرمات ، والخروج عن المألوف ، واستنباط كل ما هو شاذ وغريب فى القول والفعـل جميعا ·

وكذلك حفل النثر العربى ، بثروة ضخمة من الأعمال التى تقع تحت اصطلاح الفكاهة ، ابتداء من النوادر المنتشرة وبكثرة فى كل كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، الى الأعمال الكاملة التى قامت أساسا على السخرية والفكاهـة ، اما من اللفـظ ، واما من الموقف ، وامـا من الشخصيات المبتدعة ابتداعا للوفاء بهذا الغرض ·· ولعلنا نشير هنا إلى كليلة ودمنة ورسـالة التربيع والتدوير وبخلاء الجاحـظ والمقامات ، وكتاب سيبويه المصرى ، وكتاب (الفاشوش) لابن مماتى كما نشير الى حكايات جحا وأشعب المتنامله ، واخبار الحمقى والنوكى ، وكتب البلهاء والدراويش ·

ولو اننا نستطيع أن ندرج الأعمال الأخيرة فى مصمار الانتاج الشـعبى بالاضـافة الى الحديث السـاخرة فى الـف ليلة وليلة ، والحديث والحواديت الضاحكة التى تحمل الى جوار ما يملؤها من سخرية حكمة الشـعب وقوة حسه بالمفارقة ، وبالمواقف المتناقضة التى هى سمة الحياة ، والتى يخفف أدراكهـا من جديه معاناة الحياة ومشقاتها ··

٢ — ونحن لم نقصد بهذه المقدمة أن نعدد موضع الفكاهة فى الأدب الرسمى العربى شعره ونثره ، بقدر ما أردنا أن نلفت النظر الى ان أدباء العرب ، على اختلاف العصور وفى مختلف اجزاء من الوطن العـربى عـرفوا الفكاهة ، واستخدموها وأجادوا فنونها المتعددة ، وأدلوا بدلوهم فى اسـتحداث هذا النسـيج العريض المختلف الالوان والذى نطلق عليـه مصـطلح الفكاهة ·· وليس من شك أن هذه الاستجابه منهم لهذا الفن تعنى تعبيره عن مزاج أصيل تكون على مدى العصور عند شعوب العربية وكتابها ومفكريها · واذا كان هذا المـزاج قد وجـد متنفسه فى الأعمال الرسمية للأدب ، وكذلك فى المتفرقات الشعبية المتـداولة فى المجتمعـات الشعبية كألف ليلة وليلة ونوادر جحا وأشعب والمؤلفات التى ذكرناها سالفا وكذلك فى حكايات النوادر والنكت والحواديت والأمثال ،فمما لاشك فيه ان الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسير الشعبية قد حظيت الى حد كبير بتغلغل هـذه الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة وملفتـة ·· فهذه الأعمال — وان اعتمدت على أصـول حقيقية فى البؤرة الرئيسية التاريخية للأحداث والأبطال ، الا أنها حملت التراكمات الفولكلورية للشعب العربى على مر العصور واستطاعت ان تعكس صراعاته الطبقية والاجتماعية من ناحية، وصراعاته السياسية من أجل البقاء فى عـالم متطاحن من ناحية أخرى ·

وهى الى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس الشعبى المرهف بقضاياه المتجددة وأهدافه التى



يتلمس الطريق نحو تحقيقها ، استكمالا لوضعه الحضارى - وقياما بدوره الانسانى فى صنع حضارة العالم .

ومن هنا لعبت الفكاهة دورا أساسيا فى التصوير القصصى لفن كتابة السير الشعبية .

٣ - وتكاد لا تخلو سيرة من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التى هى بطبيعتها شخصية حادة الذكاء ، قادرة على توليد الفكاهة وقادرة أيضا على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل .. وهذه الشخصية الجانبية تمثل فى الحقيقة الجانب الذى يعتمد على ذكائه ومهارته فى البطولة ، فى الوقت الذى يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية فى هذه البطولة . فكأن البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها . القوة والجدية فى جانب ، والحيلة والسخرية فى جانب ، وهما معا يكونان كلا متكاملا يتغلب بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل ، ويخوض معاركه مرة بسلاح القوة الجسدية ومرة بسلاح المهارة والحيلة والذكاء .

وهذا التقليد - تقليد وجود معاون البطل صاحب الذكاء والحيلة الى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية - تقليد قديم بدأ منذ سيرة عنترة بن شداد واستمر فى كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة حتى غدا تقليدا متبعا فى كل السير الشعبية العربية القديمة .. ونحن نجد شيبوب الى جوار عنترة ، وعمر العيار الى جوار حمزة البهلوان ، ونجد محمد البطال الى جوار ذات الهمة ، وعثمان بن الحبلى وجمال الدين شيحه الى جوار الظاهر بيبرس ، والبطل المساعد يقدم عادة فى كل السير بطريقة تؤكد تفرده ، وخروجه عن المألوف .. فهو مخلوق بارز مميز ، يحمل من العلامات ما يؤكد ما سيكون له من مميزات عندما يشتد عوده ويأخذ دوره فى البطولة طوال السيرة . وهذه المميزات هى التى ترشحه لتتم تربيته فى البيئة نفسها التى يتربى فيها البطل .. أى أن العلاقة بين البطل وبين البطل المساعد تبدأ فى أغلب الأحيان فى مرحلة التكوين لكليهما .. ويتم تكونهما - البطل ومساعده - معا فى ظروف تجعل التجاوب الذى سنشهده فى باقى مراحل السيرة تجاوبا طبيعيا ومفهوما ..

ففى سيرة عنترة يرتبط عنترة بشيبوب أخيه من أمه ، وتظهر مهارات كل منهما منذ اللحظة التى تبدأ فيها السيرة الحديث عن عنترة أى فى نهاية الجزء الأول من السيرة وبداية الجزء الثانى منها . حيث يعود الصبيان الى الخيام بعد يوم كامل فى الصحراء يرعيان

الأغنام ، وأحدهما وهو عنترة يحمل معه رأس ذئب حاول أن يفتك بما معه من أغنام فقتله بعصاه وفصل رأسه عن جسده وحمل الرأس الى أمه ، أما الثانى أى شيبوب فهو يصيح على أبيه شداد بين البكاء والنحيب ويقول ص ٨١ من الجزء الثانى (يا مولاى أجرنى من رعى الخرفان ففى هذا اليوم قاسيت الموت والاهوال وكدت أهلك من شدة ما ركضت وجريت فى البرارى والوديان ، فوسطهم خروف يجرى كالغزال وكلما سقته وسط الخرفان جفلت يمينا وشمالا ٠٠ وكلما ركضت لأجمعها لا أجد هذا الخروف المكير فاجرى وراءه حتى أعيده بعصاى من جديد وسط الخرفان ، وما ان يصبح وسطها حتى تجفل وتتشتت وقد ظل حالى على هذا كل الصباح وحتى المساء ٠٠ فقال شداد : ويلك هذا أمر كبير من هذا الخروف الحقير فدلنى عليه حتى أذبحه وأريحك منه ولو كان ما بى غنى عنه ٠٠ قال له شيبوب : ها هو يا مولاى يحدق بعينيه الى، فلا رعاه الله ولا حياه وما أكبر (أذناه) ٠ فنظر شداد فاذا به ثعلب فأمسكه وذبحه ، ثم أن شداد التفت الى زبيبة وقال لها اعلمى أن أولادك شياطين فلا تفارقيهم أجمعين) ٠

والموقف الموصوف هنا يعكس أولا شجاعة عنترة وثانيا جسارة شيبوب وسرعته فى الجرى فعنترة هو الذئب وشيبوب هو الثعلب ٠٠ والموقف القصصى نفسه موقف كوميدى لغفلة شيبوب وتعرضه لخطر الثعلب ، وتعريض الخرفان التى يرعاها لخطره أيضا ٠٠ والفكاهة هنا تأتى من المفارقة وهى بمعنى آخر فكاهة موقف وليست فكاهة لفظية ، أو فكاهة السخرية من عيب خلقى أو عقلى ٠٠ ويسرع كاتب السيرة فيقدم لنا منظرا ضاحكا أثر هذا المنظر مباشرة شديد الدلالة أيضا على شخصية بطله ،فعنترة يخالف أوامر أبيه ويخرج لا ليرعى الغنم وانما ليركب الخيل ويتعلم الطعن بالقصب ولم يكن أمامه ما يتمرن عليه سوى عباءته وعباءة أخيه يطعنهما بالقصب حتى ملأهما بالخروق وجعلهما مزقا تالفة ، ويخشى الصبيان العودة بالعباءات التالفة الممزقة فيتسلل شيبوب الى مراقد الرعاة حيث يبدل العباءتين الممزقتين بغيرهما ٠٠ وتحدث الفتنة بين الرعاة حينما يتكرر هذا الامر ٠ ثم حين يمزق عنترة كل عباءات العبيد ، يأخذ شيبوب فى ابدالها بعباءات الناس النيام حتى اشتدت الفتنة بين الناس وكثر الاتهام واللغط ، الى أن يغلب النوم شيبوب يوما فلا يبدل العباءات الممزقة ويصبح امر انكشافهما متوقعا ، ويتفتق ذهن شيبوب عن كذبة ضخمة يعلل بها تمزق العباءات فيقول لشداد ص ٨٤ ج٢ (أنا أخبرك اننا دخلنا بالاموال الى شعب الوادى وأطلقنا الدواب فى المرعى واذ قد خرج علينا جراد عظيم بليغ حتى سد فم الوادى ، فطلبنا من كل جانب فرددناه بالعبى ، فخرقها ولولا أننا فعلنا تلك الافعال لكان قد ضيع منا النوق والجمال٠٠وقال شداد: أتكذب يا ولد ؟ منذ متى رأينا أو سمعنا ان الجراد يفعل بثياب الناس هذا ٠٠ وقال له : نعم وحياتك يا مولاى لأن فيهم جرادة كبيرة قد العصفور ٠٠)والفكاهة هنا تعكس سرعة البديهة والمفارقة فهى مع كونها فكاهة تعتمد على المغالطة الا أنها أيضا توظف فى تحديد شخصية البطلين أحدهما لا يعبأ الا بالنزال والطعان ، والآخر يستخرج الحيلة من أشد المواقف يأسا لينجو بنفسه والبطل معا من المأزق ٠٠ والمواقف التى يلعب فيها شيبوب دورا رئيسيا تتسم كلها بهذه السمات التى تبرز منذ الصفحات الاولى من السيرة ٠٠ فهو لا يعرف حدودا لحيله ومهاراته ، وهو لا يراعى قيمة لعظيم أو ملك ٠ وهو مع هذا كله يعرف من أمور الخبث فنونا متعددة ، ، فهو ماهر فى سل الخيل أو سرقتها وهى مهارة تحتاج الى قدرات تفوق قدرات الانسان العادى لما اتصف به العرب من حرص على خيولها المشهورة وحيطة بالغة فى حمايتها من السرقة ٠ فالاختفاء والتسلل والتنكر والابتكار وقوة الاحتمال صفات أساسية تكون (شيبوب) كتقليد متبع فى باقى السير ،يسميه مبدعو السير باسم (عيار البطل) ٠٠ ونحن نجد هذا الاسم مستعملا كاصطلاح على الشخصية فى سيرة (حمزة البهلوان) ج١ ص٧٠ ، حين يرى الأمير ابراهيم الطفل عمر الذى ولد فى غير أوانه يأمر بقتله الا أن الوزير برزجمهر يعتقه من قتله ويقول للأمير ابراهيم بعد أن يتأمل المولود

(ان له ساعدا قويا يخلصه على الدوام عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذه وربه مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل أوقاته ٠٠ فأجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون على الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر ، وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله ») ٠

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والخبث ، ثم القادرة على الاقدام على الأعمال التي لا ترضاها صفات البطل ٠ وهي ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيارة) ٠٠ وعمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الامير حمزة امر ابوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد في اليوم نفسه الى الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تيمنا بمولد ابنه ، وتقول السيرة ص٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الامير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا في الشهر السابع اى لم تتم حملها بعد ، فلما رأى أن الأمير يدفع الأموال لأباء مواليد اليوم ركض الى زوجته وقال لها لدى الآن عساك تأتى بذكر فيكون لنا الخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتي وكيف يمكن ان الد اليوم والله لم يسمح بعد، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهي تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر أسود فأسرع في الحال وقطع سرته ولفه بخرقة عتيقة وأسرع الى الأمير) ٠

مولد عمر العيار يحمل في ذاته موقفا فكاهيا ، ولكنها فكاهة غليظة ، وهكذا ستكون فكاهات عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الوقع تكلفهم أرواحهم في أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بفضل ما بها من سعة الحيلة والقدرة على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل في تحقيق النصر ٠ مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (**العياق**) الذى نجده مستعملا في سيرة الظاهر بيبرس ليطلق على أحد الأبطال الجانبين في هذه السيرة وهو (عثمان بن الحبلى) الذى يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وادخاله في خدمته فيقال له ص ٢١٨ المجلد الأول : (اصحى) تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحبلة لأنه رجل جبار لا يصطلى له بنار في ارض مصر وقد اذل أهلها ، وما دابه الا خطف العمايم ، ولا يبالى من الأكابر أو الاصاغر) ولكن هذا المنع نفسه هو الذى يدفع الظاهر بيبرس الى البحث عن عثمان بن الحبلي ليأخذه في خدمته ، وتلعب الصدف دورها حتى يلتقي بيبرس بعثمان ، ويحاول عثمان الغدر بيبرس الا أن بيبرس يتغلب عليه ويضربه ضربا موجعا ٠ ويهرب عثمان الى أمه التى تقدم له الطعام ، ولكنه لا يأكل ويقول لأمه (شيلى يا حبلة فقالت له يا ولدى لأى شىء لم تأكل وانت قلت انك جيعان وما هي عادتك وأنت (ابو عياق مصر) وانت قتلت الولاة وكرشت الوزير فما بكيت) ٠٠ فيقص عليها قصته مع بيبرس فتوصيه بحق (المبرقعة بالأنوار) ان السيدة نفيسة أن يخلص في خدمة بيبرس ٠٠ والواقع ان مشهد لقاء بيبرس بعثمان ملىء بالمواقف الفكهة منذ اللحظة الأولى ٠٠ فحين يسأل بيبرس السايس عقيرب سايس الأمير نجم الدين أن يبحث له عن سايس يخدمه يدور بينهما الحوار التالى ص ٢٢١ مجلد « ١ » ٠٠

(قال بيبرس : يا عقيرب أريد أن أسألك عن شىء ٠٠ فقال له عقيرب : ماهو يا سيدى ، فقال : أنا مرادى واحد سايس يكون يخدمني مخصوص حتى اذا ركبت يكون دائما معى وأنا مرادى منك تعلمنى أين تباع السياس ٠٠ فقال له : أتحب سايس خشب والا سمك والاقزاز والا طين ٠٠ فقال له بيبرس : انه من بنى آدم فقال له عقيرب : بنى آدم يباعوا يا شلبى ، فتبسم بيبرس من كلامه وقال عقيرب ان بنى آدم خلقهم الله تعالى لا يباع منهم الا العبيد والمماليك وانما السياس أحرار يا شلبى فضحك بيبرس من كلامه) والسخرية في الحوار هنا من أكبر الظواهر التى تميز سيرة الظاهر بيبرس عن غيرها من السير،ولا يساويها في هذه الظاهرة الا سيرة على الزيبق،ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى الى أنها تكتب عن شخصيات مصرية ٠ وهى في

الأجزاء الساخرة تتحول الى أعمال يقوم ببطولتها أولاد البلد المصريين من الحسينية ، من سياس وعطارين وخضرية وحمامين وحلوانية وأصحاب حرف ، ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم ، فيمتلئ حواره بالسخرية والفكاهة اللفظية ذات الدلالة المرة الجارحة ، كما رأينا في الحوار بين سايس ومملوك ، وحين يحاول بيبرس العثور على عثمان يعرف عنوانه في حارة المراغة والقبر الطويل ، ولا يغفل كاتب السيرة هنا الفرصة في العبث ببطله الأعجمي وسط حواري مصر ، فيسأل واحدا في الطريق عن العنوان ص ٢٢٨ (قال بيبرس لرجل سائر في الطريق ؟ يا ابى أين المراغة التى فيها القبر الطويل ؟ ٠ فقال له الرجل يا شلبى أنا ماليش قبر لأنى على قيد الحياة ولا لى قبر طويل ولا قصير ٠٠ فقال له يا أبى هذا اسم حارة بتاع سايس ، فقال له : يا سيدى انت لسانك تركى وأنا مالى معرفة بالتركى) ٠٠ والواقع أن الحوار الساخر والفكه يمكن أن يدرس دراسة وافية فى هذه السيرة ، وفى سيرة على الزيبق التى تحتشد به أيضا ٠٠ وسنحس أن موقف السخرية من المماليك والمغتصبين من الأجانب للحكم والثروة فى البلاد معلم أساسى ورئيسى للمحاور التى يقوم عليها هذا الحوار ٠ كما أن نجاح هاتين السيرتين فى تعميق الشخصيات الجانبية واعطائها أبعادا انسانية واضحة تيسر للكاتب عناصر من الفكاهة لا تتوافر فى غيرها من سير البطولة الجسدية الخارقة ٠ فهذه السير تدخل بأحداثها فى قلب الشعب نفسه ، وتعتمد البطولة فيها على الذكاء والحيلة أكثر مما تعتمد على القوة الجسدية الخارقة ، فقد تعقد المجتمع وتشابك واصبحت بالتالى مهارات العقل أكثر بروزا في البطولة من مهارات الجسد أو المهارات العسكرية ، ولهذا فنحن لا نجد البطل الجانبي في السير المتأخرة نسبيا بطلا واحدا ،بل يتعدد الأبطال الجانبيون ويكثرون ٠ ففي سيرة الظاهر بيبرس نجد الى جوار عثمان بن الحبلى شخصية شيحة جمال الدين صاحب ملاعيب شيحة التى اشتهر أمرها بين جماهير الناس كدلالة على سعة الحيلة والذكاء ٠ وشيحة جمال الدين يتفوق على عثمان بن الحبلى من حيث القدرات ، فهو بارع فى التنكر واستعمال البنج والسموم وكذلك استعمال أدوات اللصوصية المختلفة التى برع فى استعمالها مشاديد الجبل ولصوصه ٠٠ وحين نصل الى سيرة على الزيبق فستصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية وبين المهارة العقلية على السواء ، اذ يصبح البطل على الزيبق هو الفارس وهو العيار فى شخص واحد ، وتصبح حيلة او مناصفه التى تضحك مصر كلها على عدوه صلاح الكلبى ٠وتجعل منه سخرية الناس وليدة القدرة على الحرب والضرب ، ووليدة القدرة أيضا على الاحتيال البارع بكل صوره وبكل فنونه ٠٠ ويستعمل البطل السيف والرمح تماما وبالمقدرة نفسها التى يستعمل بها حبال التسلق وأدوات التنكر والبنج والسموم ومعنى هذا ان البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من قهر وظلم على يد حكامه باستعمال ذكائه وحيلته ، تحميه قلوب البسطاء من الناس من أصحاب الحرف والمهن الصغيرة ، ومما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق عامة الناس ، والتى لابد ان يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ٠٠ ومن هنا تكثر المواقف الفكهة أو التى يمكن ان نسميها باسم المواقف الكوميدية ٠ كما تكثر الشخصيات الخارجة عن المألوف أو الشديدة الخصوصية بحيث تصلح بحكم وجودها لاثارة السخرية أو الضحك أو خلق الموقف المرح ٠ **فشخصية التركى المتغطرس صلاح الكلبى فى على الزيبق ، أو الحمامي الأبلة ، أو اليهودى أو المغربى الساحر فى السيرة نفسها ، وكذلك ظهور شخصيات جوان والبرتقش الجاسوسين الصليبيين في الظاهر بيبرس ، أو شخصية عقبة شيخ الضلال القاضى المسلم فى الظاهر والجاسوس الصليبى فى الأعماق ، وكذلك شخصيات الحمار والخضرى والتربى فى الظاهر بيبرس ، كلها تعطى فرصة ضخمة لخلق المواقف المعقدة أو الحميمة التى تثير الفكاهة** ٠ وكذلك تزخر السير فى هذه المرحلة بالشخصيات الشريرة ذات الطابع الخلقى المميز كالأعور

والأعرج والمشوه كحبظلم بظاظا ، وعقيرب فى الظاهر بيبرس مثلا ،مما يتيح حركة أكبر لظهور عوامل السخرية أو الفكاهه العملية أو الموقفية الناضجة . وتبرز شخصية الملك الصالح أيوب ووزيره شاهين كزوجي يقدم لنا لونا جديدا وجادا فى الفكاهة المستعملة فى الظاهر بيبرس فالملك الصالح أيوب ولى من أولياء الله يعلم الغيب ، ويطلع على ما لا يعرفه أحد من بواطن الناس ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف عن علمه الباطن والا ضاعت ولايته ، وكذلك وزيره شاهين زاهد عابد يماثله فى تقواه وفى (وصوله) الى معرفة الغيب ، ويتم الحديث بينهما دائما (بالكناية) فحديثهما له ظاهر وهو ما يفهمه الناس من كلامهما ، وله باطن لا يفهمه الا هما معا ، ومن له مثل مكانتهما فى العبادة والزهد ، وهذا يخلق فى الحوار متناقضات تحدث الفكاهة اللفظية التى يحبها العوام من أهل مصر كثيرا ، وخاصة اذا اقترنت باستعمال الأسماء المركبة ذات الطابع الفكاهى والتى يطلقونها على من يريدون السخرية منه كشواهى ذات الدواهى وزيطه نطاط الحيطه وأبو جوطه ودقمان ودقه وخنفس وهيضم وغزيه الحبله .. الى آخر هذه الكنى التى يولع بها اولاد البلد وتصبح فى حد ذاتها رمزا ساخرا مثيرا للضحك على من يطلقونها عليه .

ونحن نحس أن السيرة الشعبية اهتمت بالمفارقة أقصى اهتمام . فليس كل ظاهر حقيقة لا جدال فيها . بل ربما يخفى الظاهر باطنا مناقضا له كل التناقض ، كما هو الحال فى الملك الصالح ولى الله ووزيره شاهين . وكما هو الحال فى عقبة قاضى القضاة ، الذى هو جاسوس الصليبيين . وكما هو الحال فى شخصية أبو محمد البطال فى سيرة ذات الهمة ، وهو الشخصية المتكررة فى ألف ليلة وليلة تحت اسم أبو محمد الكسلان الذى تقدمه السيرة فى ص ١ « من الجزء السادس من ذات الهمة بقولها (وان الحصين بن ثعلبة السلمى كان له ولدا اسمه عبد الله ولقب بأبى محمد ، وكان والده قد كتبه فى ديوان المجاهدين وكان له فى كل سنة خمسمائة دينار ولكنه ما كان يحضر حرب ولا طعن ولا ضرب لأنه كثير الفزع والهلع زائد القذارة والكسل ، مقعد لا يقدر أن يقوم على قدميه ، وان أكل يكسل أن يحرك شفتيه، يفزع من الماء اذا سرى ومن النور اذا ازدهر ، وكلما زقزق الفأر فى الدار يهرب فى ثياب أمه ويقول هذا من العمار ، ومن جملة كسله أنه اذا كان نصفه فى الظل والنصف الآخر فى الشمس وهو نائم يكسل أن يزحف من الشمس الى الظل وقد اقتصرنا فى الكلام فى وصفه والسلام) هذه الصورة الكاريكاتيرية لأبى محمد البطال تنقلب بعد حين قليل الى عكسها تماما فهذه الواجهة انما كانت تخفى ذكاء نادرا وقدرة على الحيلة تمكنه من التعلم من القاضى عقبة ومن سرقة كتاب ينبوع الحكمة الذى فيه علم اللغات والمسائل فى كل العلوم ، وبه يتمكن من التغلب على القاضى عقبة وكشف سره آخر الأمر . وهذه التقدمة لا شك تليها عدة تقدمات تعتمد على الموقف الضاحك الساخر الذى يصور فيه الكاتب كسل أبى محمد وجبنه ثم بعد هذا تفوقه وسعة حيلته وشجاعة قلبه.

والواقع أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية كما هى مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية فالفكاهة فيها كما قلنا تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار ،وهى أيضا تتدرج من الطرافة البسيطة الى أن تصل الى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذى يمزج الفكاهة الساخرة المرة ، بالحس التراجيدى الانسانى المرهف .

* * *



تأليف : ڤلاديمير بروب

ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهمى

بين يدى الترجمة

ما أشد حاجتنا للعودة الى الأصول ٠

وتبرز هذه الحاجة ، فارضة نفسها مطلبا حياتيا ،فى مناخ اضطربت فيه القيم الخلقية والثقافية والعلمية ، بل والعقلية أيضا ٠

ففى مثل هذا المناخ ، تصبح العودة الى أصول الانجازات الفكرية والوقوف عندها ، درسا وتحليلا وتقويما ، ركيزة لاعلاء الوعى النقدى وتأسيسه ، وليس للتحصيل المعرفى فحسب ٠

وكتاب « مورفولوجيا الحكاية » واحد من الانجازات الفكرية التى أسهمت فى صياغة نقلة جديدة فى التكوين العقلى المعاصر ، ولا تقتصر قيمته على ما أضافه إلى مجاله النوعى فحسب ٠ ومن هنا أهمية عودتنا اليه قراءة ودرسا وتقويما ٠

لقد زاوج « مورفولوجيا الحكاية » بين مشروعين منهجيين :

المشروع الأول : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية من أوروبا الغربية ، فى نهاية

القرن التاسع عشر ، كان يسعى الى درس الظواهر الانسانية درسا منهجيا يرتكز على أسس صلبة تماثل فى صلابتها مناهج العلوم الطبيعية ٠

والمشروع الثانى : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية فى روسيا ما قبل الثورة اشتهر أعضاؤها فيما بعد باسم « الشكليون الروس » ، وكان يسعى الى الكشف عن الخصائص النوعية الفارقة لظواهر الابداع الثقافى والفنى خاصة ٠ وكانت نقلتهم المنهجية هى تجنب التأملات والاسقاطات التى تتحدث عن « النص » من الخارج ، والمضى رأسا نحو تلمس أدوات التحليل ووسائله التى تمكن من الكشف عن قوانين تكوين النص وصياغته من الداخل ٠

ويكمن خلف هذين المشروعين فكرة محورية تؤمن بقدرة العقل البشرى على مواصلة فحص ظواهر الوجود والكشف عن قوانين تكوينها وصيرورتها ، حتى أكثر تلك الظواهر مورانا ومراوغة مثل منتجات الابداع الشعرى ٠ فمؤسسات البشر وابداعاتهم صدرت عن عقل مدرك واستهدفت غاية وحكمتها قواعد وأعراف وسنن ، ومن ثم فهى ظواهر قابلة لأن تخضع للدرس والتحليل المنهجى ٠ ولكن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا لانجاز هذه المهمة هى ابتداع الوسائل المنهجية القادرة على التعامل مع الظاهرة من الداخل بفعالية دون تبسيط أو تشويه ٠

وهنـــا يبرز دور بروب واسـهامه ٠ فقد خطى خطوة منهجية كبرى مؤسسا للمستوى الدراسى الأول فى تحليل الظواهر الابداعية : المستوى المورفولوجى ٠ وشأن العالم الحق لم يكتف بالدعوى النظرية ، بل مارسه مع واحـدة من أكثر الظـواهر الابداعية مورانا واستعصاء : الحكاية الشعبية ٠ تلـك الحـكاية التى اعتبرت لزمن طويل شيئا لا قوام له ولا عيار ، وكثيرا ما وصمت بانها « خرافات عجائز » ٠ وعندما اهتم البعض بدراستها تم تناولها فى اطار فرض الانطباعات والخواطر الفلسفية ، أو التاريخية أو الأيديولوجية ، عليها ٠

غير أن سوء القصد لاحق عمل بروب ، سواء فى بلاده أو عند انتقاله الى البلاد الأخرى ، وعوق حسن استيعاب منجزه وتنميته ٠ لقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب « مورفولوجيا الحكاية » سنة ١٩٢٨ ، فلقيت غير قليل من العنت واللجـاج المدفـوع بغوغائية فاشية ألحقت الكتاب بالحملة المشبوبة ضد الشكلية والشكليين ٠ واذا كان جهد الشكليين قد وجد امتداده — عملا وأشخاصا — فى حلقة براغ اللغوية ، ثم الامتداد بعد ذلك الى أوروبا الغربية وأمريكا ، فان كتاب « مورفولوجيا الحكاية » كان عليه الانتظار الى أن تمت ترجمته الى الانجليزية فى أواخر الخمسينيات ثم الى الفرنسية فى وسط الستينيات كما تمت ترجمة ايطالية أيضا قبيل ذلك بقليل ٠ ولعلنا نذكر أن هذين العقدين كانا عصر البنيوية الزاهر ، فتم تعويم مورفولوجيا الحـكاية فى هذا التيار ، مما جر العمل الى مسالك ونتائج أخرى ٠

أما فى الأقطار العربية ، فلم تتم ترجمة كاملة للكتاب ، وان تناوله بعض نقاد الأدب المجددين بالاشارة ملحقين اياه بالتيار البنيوى ، وزاد بعض دارسى القص الشعبى نسبته الى ما سمى « المنهج المورفولوجى » ولقد سـمعنا مرة عن ترجمة ظهرت فى المشـرق العربى وأخرى فى مغربه ، وبحثنا طويلا عن كل منهما فلم نعثر على ما يجزم بوجود أى منهما ٠ وقد كان هذا أحد دواعى تأجيلنا نشر ترجمتنا هذه ، رغم شروعنا فيها منذ السبعينيات ، ممتثين لمن « يعبر عنا هذا الكأس » ٠ وكان من دواعى التأجيل أيضا ، محاولتنا الحصول على الأصل الروسى للكتاب فلم نتوفق حتى الآن ٠ ومن ثم فقد وازنا بين الترجمة الانجليزية والفرنسية ، وهما المتاحتين لدينا ، فوجدنا الترجمة الانجليزية تعتمد على طبعة الكتاب الأولى ، بينما اعتمدت الفرنسية على الطبعة الثانية

التى صدرت فى ١٩٦٩ ، والتى راجعها المؤلف ونقحها . كما تبين لنا خلال العمل أن الترجمة الفرنسية أكثر تدقيقا ، وخاصة بالنسبة للمصطلحات . لذا اعتمدنا الترجمة الفرنسية أصلا للترجمة العربية ، مع الاستنارة بالترجمة الانجليزية . وبذا تعددت مراحل العمل ، ولكنها ، عموما ، قامت على البدء فى نقل الترجمة الفرنسية بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمى ، ثم أجرى مراجعة لهذا النقل على الترجمة الانجليزية ، ومن ثم أقوم بالصياغة العربية ، ثم تعرض الصياغة العربية مع الاستاذة سهير على النص الفرنسى لتدقيقها والاطمئنان الى حسن أدائها . وعلى هذا فانى أتحمل مسئولية الصياغة العربية وما قد يشوبها من قصور ، أرجو أن يتسع له صدر القارىء . كما أتعشم فى مزيد من صبر القارىء وتأنيه فى قراءة النص لمتابعة المؤلف الذى تتميز طريقته فى التأليف بالتركيز والجدل .

عبد الحميد حواس

مقدمة المؤلف للطبعة الثانية

« يجب الاقرار بمشروعية كون المورفولوجيا علما مستقلا تتكون مادته الأساسية من الأشياء التى لا تعالجها العلوم الأخرى الا عرضا وبشكل عابر ، فيقوم بتجميع ما هو مشتت فى العلوم الأخرى ليصوغ وجهة نظر جديدة تمكن من فحص سهل وميسر لمواد الطبيعة .

ان الظواهر التى تعنى بها المورفولوجيا ذوات دلالة كبيرة ، كما أن العمليات الذهنية التى بمساعدتها تتم المورفولوجيا المقارنة بين الظواهر هى عمليات مطابقة للقدرات الانسانية ومقبولة منها ، الى الحد الذى تصبح فيه أى محاولة ـ بهذا الصدد ـ حتى ولو اخفقت ، محاولة جامعة للنفع والجمال معا . »

جوته

الكلمة « **مورفولوجيا** » تعنى دراسة الأشكال (*) .

ففى علم النبات ، تشير « المورفولوجيا » الى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر ثم علاقته بالكل ، أو بعبارة أخرى : درس بنيان هذا النبات .

أما بالنسبة للحكاية ، فما من أحد فكر فى امكانية وجود مفهوم أو مصطلح « مورفولوجيا الحكاية » ، مع أن فحص أشكال الحكاية الشعبية ، الفولكلورية ، ووضع القوانين التى تحكم بنيانها هى دراسة ممكنة ـ بالفعل ـ وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية . واذا جاز أن يكون الجزم بامكانية هذه الدراسة غير منطبق على مجموع الحكايات ، بالمعنى الواسع للكلمة ، فان هذا الجزم قاطع ، فى كل الأحوال ، بالنسبة لما يطلق عليه « الحكايات المدهشة » (**) ، أى الحكايات « بالمعنى الدقيق للكلمة » .

وعلى هذه الحكايات ، فحسب ، يتوفر كتابنا هذا .

والواقع ، أن الكتاب الحالى ليس الا الثمرة لعمل طويل كثير التدقيق . اذ أن مقارنات من هذا النوع تتطلب من الباحث قدرا من الصبر . وان كنا حاولنا أن نصوغ معالجتنا فى صورة لا تجعل صبر القارىء فى امتحان صعب ، وذلك بالتبسيط والاختصار كلما أمكن .

ومن ثم ، مر هذا العمل بأطوار ثلاثة .

في البداية ، كان تقصيا موسعا ، مع عدد كبير من الجداول والرسوم التخطيطية والتحليلات • ولكن ، تبين استحالة نشر عمل من هذا القبيل • فقد كانت ضخامة حجمه كافية للاحجام عن نشره ، ان لم يكن لأى سبب آخر • فاتجهنا الى اختزاله واضعين فى الاعتبار أن يكون فى أصغر حجم مع الاحتفاظ بأكبر محتوى • بيد أن عرضا مختصرا ومضغوطا بهذه الصورة صار بعيدا عن متناول القارىء غير المتخصص ، اذ أنه أصبح أشبه بالأجرومية أو بمرجع فى الهارمونية • لذا تعين تعديل صورة العرض وتبسيطه •

ومن المعلوم أنه توجد أشياء لا يمكن أن تقدم فى صورة مبسطة • ومازال العمل الحالى يحوى بعضا من هذه الأشياء • **الا أنه يخيل الى أن العمل فى صورته الحالية قد أصبح ميسرا لكل شغوف بالحكايات ، راغب فى أن يتبعنا فى متاهة تنوع سيظهر — فى النهاية — وحدة مدهشة •**

لقد اضطررنا الى التخلى عن أشياء كثيرة — قد يقدرها المتخصص — حتى نتمكن من تقديم عرض أكثر اختصارا وأوفر حيوية • فقد كان هذا العمل — فى صورته الأولى — يحوى — الى جانب الأقسام التى سنراها فيما بعد ، تحريا فى المجال الغنى لصفات الشخصيات الفاعلة acteurs (أى الشخصيات بوصفها شخصيات وليست كأشخاص) : فعالج بالتفصيل مسائل التحول La Mitamorphose ، أى تبديات الحكاية La transformation • كما عرض جداولا مقارنة مطولة (لم يرد منها هنا الا عناوينها المذكورة فى الثبت) • وقد كان العمل كله مسبوقا بنبذة منهجية أكثر صرامة • ذلك **أننا لم نكن نرمى الى تقديم دراسة فى بنيان الحكاية المورفولوجى فحسب ، بل سعينا — أيضا — الى درس بنائها المنطقى الخاص** ، الأمر الذى يرسى أسس درس الحكاية درسا تاريخيا •

وعموما ، كان العرض أكثر تفصيلا • والعوامل التى بدت هنا مفردة كانت موضع فحوص ومقارنات موسعة • وعملية عزل العوامل هذه هى محور العمل كله وعلى أساسها تتحدد نتائجه •

وعلى أى الأحوال ، فان القارىء المتمرس سيكون قادرا على أن يكمل بنفسه هذا العمل المصغر •

وتتميز هذه الطبعة الثانية للكتاب عن طبعته الأولى بعدد من التصويبات ، وبعرض أكثر تفصيلا لبعض الأجزاء • **وقد حذفت من القوائم** الببلوغرافية المراجع غير الوافية أو التى صارت قديمة • كما كتبت مصادر مجموعة أفانا سييف (***) وفقا للطبعة السوفيتية التى جددت الطبعة السابقة على الثورة •

الفصل الأول

تاريخ المشكلة

> **« فى المرحلة الراهنة ، يكتسب تاريخ العلم باستمرار مظهرا بالغ الأهمية •**
>
> **اننا ، بالطبع ، نقدر أسلافنا ونعترف الى حد ما بالخدمات التى أدوها • وان كان لا أحد يود أن يعتبرهم شهداء تشدهم المواقف الخطرة ، والتى كانت احيانا بلا مخرج ، بدافع لا يقاوم •**
>
> **ومع هذا كله ، فانا نلحظ دائما جدية لدى الأسلاف الذين وضعوا أسس حياتنا ، أكثر مما لدى الأخلاف ، الذين يبددون هذا الارث • »**
>
> **جوته**

حتى نهاية الثلث الأول من قرننا هذا ، لم تكن قائمة المنشورات العلمية المخصصة للحكاية كثيرة الغنى • وفضلا عن قلة المنشور ، اتخذت ببلوغرافيته المظهر التالى : كان نشر النصوص نفسها هو الغالب ، كما كان هناك عدد من الأعمال التى تتناول مسألة بعينها ، أما الأعمال التى

تتناول الحكاية فى عمومها فقد كانت نادرة • وما نشر من هذه الأعمال ذات السمة العامة **كان له طابع الهواية الفلسفية فى أغلب الحالات وتنقصه الدقة العلمية** • وتذكرنا تلــك الأعمال بأعمال فلاسفة الطبيعة الموسوعيين فى القــرن الماضى ، بينما نحن فى حاجة الى ملاحظـــات وتحليلات ونتائج محـــددة • وقـــد شخص الأستاذ م. سبرانسكى هذا الوضع قائلا :

« بدون الاستقرار عـــلى نتائج تم التحقق منها ، فان الاثنوجرافيا ستظل تتابع فحوصهـــا واضعة فى الاعتبار أن المادة التى تم جمعها حتى الآن لا تزال غير كافية لاقـامة تعميم • ولهذا . فان العلم يعود مرة أخرى الى تجميع المادة وتقويمها سعيا لافادة الأجيال المقبلة • أما ما هى النتائج التعميمية التى سيتم التوصل اليها ؟ ومتى نصبح فى حالة قادرة على انجازها ؟ فذلك مازال غير معروف » (١) •

لم هذا العجز ؟ ولم هذا الطريق المسدود الذى سلكته دراسات الحكاية طوال العشرينيات؟

ان عدم كفاية المادة هو المتهم من وجهة نظر سبرانسكى • غير أن سنوات كثيرة قد مرت منذ كتابته لهذه السطور •

وخلال تلك الفترة ظهر عمل **بولته وبولفكا** الرئيسى المعنون : «**ملاحظات على حكايات الأخوين جريم** » (٢) • وكان يتبع كل حـكاية فى هـذه المجموعة تنويعات Variantes عليها جمعت من أنحاء العالم •وينتهى المجلد الأخير ببيبلوغرافيا تسرد المصادر ، أى قائمة بكل مجاميع الحكايات والأعمال الأخرى التى تحتوى على حكايات . والتى عرفها المؤلفان • وتحتوى هذه القائمة تقريبا على ١٢٠٠ عنوانا • حقا أن المرء يجد بينها نصوصـــا ضئيلة ليست ذات أهمية كبيرة ، الا أنه يجـد أيضا ، على النقيض ، مجاميع ضخمة مثل ألف ليلة وليلة أو مجموعـة أفاناسييف التى تحوى حوالى ستمائة نص •

غير أن ما ورد فى هذه القائمة ليس كل ما هو موجود • اذ لم ينشر بعد عدد هـــائل من الحكايات ، بل ولم يجر حصر جانب كبير منها • ولازالت هذه النصـوص موزعـــة فى أرشيفات مؤسسات مختلفة وفى مجمـــوعات خاصة لدى أفراد • وان كان بعض هذه المجموعات قد يكـون متاحا للمتخصصين • وعن هـذا الطريق يمـكن توسيع مادة بولتـه وبولفكا فى بعض الحالات الخاصة • لكن ، اذا كان الحال على هذا النحو . هل يمكننا حصر العدد الاجمالى للحـكايات التى تحت أيدينا ؟ وهل يوجد من الباحثين من يسيطر بالقدر الكافى على المادة ، ولو المطبوع منها ؟

فى ظل هذه الظروف لا يصح أبدا القول بأن « المادة المجموعة لا زالت غير كافية » •

وبالفعل ، المشكلة ليست فى كمية المادة ، وانما المشكلة فى مناهج الدراسة •

ففى الوقت الذى تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحـــدا تبنته مؤتمرات متخصصـــة ، ومنهجيـة تتحسـن بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجـد لدينا شيئا مماثلا من كل هذا • وذلك لأن تنوع المادة التى تكون الحكايات وتعدد أشكالها ذات الغنى التصويرى يجعلان الوصـول الى الوضوح والدقة عند طرح المشاكل وحلهـــا لا يتأتى دون صعوبات كبيرة •

مهما يكن من أمر ، فالعمل الذى نقدمه هنا لايسعى الى تقديم عرض تأريخى يتتبع دراسات الحكاية • فهذا غير ممكن تحقيقه فى فصل قصير تمهيدى . فضلا عن أنه غير ضرورى طالما أن هذا التأريخ قد عولج أكثر من مرة • ولكنا ، سنحاول – فحسب – أن نلقى ضوءا نقديا على الاجتهادات التى جرت سعيا نحو حل مشكلات أســاسية بعينها . وأن ننفذ بالقارىء مارين عبر الميدان غير المحدود الذى أنتجته هذه المشكلات •

وما من شك فى أنه يمكن دراسة الظواهـر والأشياء التى حولنا من حيث تركيبها وبنائها ، ومن حيث أصولهـا ، أو من حيث العمليـات والتحولات التى تخضـــع لهـا • كمـا أن هناك – أيضا – بديهية أخرى لا تحتاج لاى برهان : **لا يمكن الكلام عن أصل ظاهرة ، أيا كانت ، قبل وصف هذه الظاهرة** •

غير أن درس الحكاية كان يجرى من منظور توليدى Génétique ، وفى أغلب الحالات كان ذلك يتم دون أدنى محاولة لوصف منـظم سابق على العمل •

ولن نتناول هنا الحـكايات من الوجهة التاريخية ، وانما سنقصر المعالجة على وصفها • ذلك أن الحديث عن تخلق الحكاية ومنشئها دون اعطاء انتباه خاص لمسألة الوصف ـ كما حدث من قبل ـ هو حديث لا جدوى منه تماما • فمن البديهى أنه يجب معرفة **ما هى الحكاية قبـل** توضيح مسألة **أصل الحكاية** •

وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمد الى تقسيم مادتها الى أجزاء كثيرة ، أى أن نصنف هذه المادة (Le corpus) •

والتصنيف الدقيق من أولى خطوات الوصف العملى •

وعلى دقة التصنيف تتوقف دقة الدراسة المترتبة عليه • وبما أن التصنيف له مكانه فى أساس كل دراسة ، لذا يجب أن يكون هو نفسه نتيجة فحص تمهيدى متعمق • بيد أن النقيض تماما هو ما يمكن أن نلاحظه : اذ يبدأ أغلب الباحثين بالتصنيف ، مقحمين اياه **من الخارج** فى جسم المادة ، فى حين أن التصنيف يتطلب أن يستخلص **من داخل المادة** •

وسنرى ـ أيضا ـ فيما بعد ، أن كثيرا من تصنيفات المصنفين تفتقد أبسط قواعد التقسيم • وفى هذا نجد أحد أسباب الطريق المسدود الذى تحدث عنه سبرانسكى •

ولنقف عند بعض الشواهد •

ان التقسيم الأكثر اعتيادا للحكايات هـو تقسيمها الى :

حكايات مدهشة وحـكايات الطبائع de moeurs وحكايات الحيوانات (٣) • للوهلة الأولى ، يبدو التقسيم مضبوطا • ولكن ، سواء رضينا أم لم نرض ، سيثار سـؤال : ألا تحتوى حكـايات الحيوانات على عنصر **مدهش** ، بل أحيانا بمقياس كبير جدا ؟ وعلى العكس ، ألا تلعب الحيوانات دورا مهما جدا فى الحكايات المدهشة ؟

هل يمكن اعتبار هذه المحددات دقيقة بالقدر الكافى ؟

على سبيـل المثال : يصنف أفانا سييف حكاية الصياد والسـمكة الصغيرة بين حكايات الحيوانات • هل هو على صواب فى هذا أم لا ؟ ولو كان مخطئا ، فلماذا ؟ اننا سنرى ـ فيما بعد ـ أن الحكايات تعزو بسهولة كبيرة الأفعال نفسها للبشر وللأشياء وللحيوانات • وتصدق هـذه القاعدة خصوصا على ما يسمى الحكايات المدهشة وان كانت موجودة أيضا فى الحكايات الأخرى• وأحد أكثر الأمثلة شهرة فى هذا الصدد ،حكاية تقسيم الحصاد (« أنا ، ميشا : سآخذ أعالى سيقان القمح ، وأنت : ستأخذ الجذور ») • ففى روسيا الذى يخدع هو الدب ، أما فى الغرب فيكون هو الشيطان • نتيجة لهذا ، لو أضيفت لهذه الحكاية تنويعاتها الغربية ، ستستبعد ـ دفعة واحدة ـ من حكايات الحيوانات • أين يجب وضعها اذن ؟ من الواضح أنها ليست قصة طبائع ، اذ وفق أى طبيعة يقسم الحصاد بهذه الطريقة ؟ ولكنها ـ أيضا ـ ليست حكاية يدخلها المدهش • ان هذه الحكاية ـ اذن ـ لا تجد لها مكانا فى التصنيف المقترح •

غير أنا سنتثبت أيضا من أن هذا التصنيف صحيح من حيث الأساس • رغم أن أولئك المؤلفين تركوا القياد لحدسـهم كما أن الكلمات التى استخدموها لم تتطابق مع ماأحسوا به •وأشك أن يخطىء أحد بوضع حكاية العصفور النارى أو حكاية الذئب الرمادى بين حكايات الحيوانات • كما يظهر لنا بوضوح ـ أيضا ـ أن أفانا سييف قد أخطـأ فيما يتعلق بحكاية السمكة الذهبية •

ولكن ذلك ـ كما نرى ـ ليس ناشئا عن أن الحيوانات موجودة أو غير موجودة فى الحكايات ، وانما **بسبب أن الحكايات المدهشة تملك بنيانا خاصا بها ، نشعر به فى التو ، يحدد هذه الفئة من الحكايات ، حتى ولو لم نعيه** •

ان كل باحث يعلن عن اجراء تصنيف وفقا للمخطط المقترح Le Schéme Propose السابق انما يقوم فعليـا بالعمل بطريقة مغايرة • ولأنه يناقض نفسه لذا فان ما يعمله يصبح صحيحا •

فاذا كان هذا هو الحال ، وطالما أن التقسيم يتأسس بدون وعى على بنيان الحكاية ، الذى لم يدرس بعد ، بل ولم يعرف ، اذن يجب أن يعـاد

النظر فى تصنيف الحكايات كليـة • اذ يجب **أن يبين التصنيف نسقا من العــلامات المتعلقة بالشكل والبنيان** ، كما هو الحــال فى العلوم الأخرى • ولكى يتم ذلك يجب التحرى عن هــذه العلامات •

ولكن ، يبدو أننا تسرعنـا بعض الشيء • فالوضع الذى وصفناه ظل مبهما حتى اليوم • ولم تؤد المحاولات الجديدة بالفعل لأى تحسن • فعـلى سبيل المثال ، اقترح فونت ، فى عمله الشهير عن سيكلوجية الشعوب (٤) ، التقسيم التالى :

١ ـ حكايات خرافية ميثولوجية
Mythologische Fabelmarchen

٢ ـ حكايات مدهشة خالصة
Reine Zaubermarchen

٣ ـ حكايات وخرافات بيولوجية
Biologische Marchen und Fablen

٤ ـ خرافات حيوانات خالصة Reine Tierfabeln

٥ ـ حكايات المنشأ Abstammungs marchen

٦ ـ حكايات وخرافات مرحة
Scherzmaerchen und scherzfablen

٧ ـ خرافات أخلاقية Moralische Fabeln

هذا التصنيف أكثر غنى من سابقه ، وان كان ـ بدوره ـ يثير أيضا بعض الاعتراضات • فالخرافة (المصطلح الذى وسم به خمسة أقسام من سبعة) فئة شكلية • وليس واضحا ما الذى يرمى اليه فونت من هذا الاستعمال • أما كلمـة « مرحة » فغير مقبـولة اطلاقا ، طالمــا أن الحكاية نفسها يمكن أن تعالج بطريقة تظهرها بطولية أو بأخرى تظهرهـا فكاهية • ولنــا ـ أيضا ـ أن نتساءل عن الفرق بين « خرافات حيوانات خالصة » و « خرافات أخلاقية » • على أى أساس تكون « الخرافات الخالصة » ليست « أخلاقية » ، والعكس بالعكس ؟

ان التصنيفين اللذين ناقشناهما يعالجــان تصنيف الحكايات بتقسيمها الى بعض الفئـات ، الا أنه يوجـد أيضـا تصنيف للحــكايات وفق موضوعاتها (Les Sujets) •

واذا كانت قد واجهتنا صـعاب فيما يخص التقسيم الى فئات ، فانا نجد أنفسنا فى تشوش كامل عند التقسيم على أساس الموضوعات • **ولن أتطرق للحديث عن الموضوع، ذلك المفهوم المركب غير المحدد ، والذى اما أن يبقى خاويا أو يملأه كل مؤلف حسب هواه** • واستبق السياق قليلا للقول بأن تقسيم الحكايات المدهشة وفق الموضوع غير ممكن اطلاقا مبدئيا • لذا يتحتم مراجعة هــذا التقسيم مثلما يتوجب مراجعــة التقسيم وفــق الفئات •

ان الحكايات تمتلك سمة خاصة بها وهى : أن الأجزاء المكونة لحكاية يمكن أن تنتقل دون أى تغيير الى حكاية أخرى • وسندرس قانون الانتقال هذا بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد • وانما سنقتصر هنا على الاشــارة الى أن بابـا ياجا ساحر فى الحكايات الروسية Babo jaga ، على سبيل المثال ، قد تصادفنا فى أكثر الحكايات اختلافا ، أو فى أكثر الموضوعات تنوعا •

وتعد سمة الانتقال خاصية مميزة للحكايـة الشعبية • غير أنه ، فى الوقت نفسه ورغم هذه الخاصية ، يتحدد الموضوع عادة على النحو التالى : يؤخذ أى جزء من الحكاية (غالبا بالصدفة أو مما تقع عليه العين) ثم ينظر فى المسألة ، ومن ثم تلعب اللعبة • وعليه سنجد أن حكاية يوجد بها صراع ضد تنين ستسمى « الصراع ضد التنين »، وحكاية يتدخل فيها كوشتشى (koscéj (Kochtchei)) ستسمى « كوشتشى » وهلمجرا ولكن ، لنتذكر أن ليس هنــاك أى مبدأ يسود اختيــار العنــاصر المحددة • وبما أن قـانون الانتقــال يشتغل فمن المحتـم ـ منطقيا ـ أن يصـبح الخلط كـاملا ، أو اذا شـئنا كلاما أكثر دقة : **نحن بازاء تقسيم متداخـل • وتصنيف ـ بهذه الصفة ـ يغير دائما من طبيعة المادة موضوع الدرس • ونضيف أيضا الى هذا ، أن المبدأ الأساسى للتقسيم لن يكون مطبقا الى النهاية ، وهكذا فان احدى قواعد المنطق الأوليـة تنتهك مرة أخرى** • ولازال هذا الوضع سائدا حتى اليوم •

وقد يصور هذا الوضع ـ الذى ذكرناه ـ المثالان التاليان : فى سنة ١٩٢٤ ظهــر كتاب مخصص للحكاية للأستاذ الأوديسى فولكوف(٥) • ويعلن فولكوف ، فى أولى صفحات كتابه ، أنه يمكن أن يكون للحكاية المدهشـة خمسـة عشر موضوعا ، هى كما يلى :

١ ـ الابرياء المطاردون

٢ ـ البطل بسيط العقل

٣ ـ الاخوة الثلاثة

٤ ـ البطل يصارع التنين

٥ ـ البحث عن عروس

٦ ـ العذراء الحكيمة

٧ ـ ضحية العمل السحرى

٨ ـ صاحب الطلسم

٩ ـ مالك الأدوات السحرية

١٠ ـ المرأة الخائنة ، ٠٠ الخ

ولكنه لم يقل لنا كيف حدد هذه الموضوعات الخمسة عشر · واذا فحصنا أساس التقسيم سنلاحظ التالى :

القسم الفرعى الأول معرف عن طريق العقدة (وسنوضح فيما بعد ماذا نعنى بالعقدة) · أما القسم الثانى فمعرف بطابع الشخصية ، والثالث بعدد الأبطال ، والرابع بلحظة فى مسار الحدث (L'action) الخ · **اذن ، لا يوجد أى مبدأ يحكم التقسيم · ينتج عن هذا تشوش حقيقى** · أليست هناك حكايات يرحل فيها ثلاثة اخوة (القسم الفرعى الثالث) بحثا عن عرائس (القسم الفرعى الخامس) ؟ ألا يستعمل أبدا صاحب طلسم هذا الطلسم فى عقاب زوجته الخائنة ؟ يحق لنا أن نقول ـ اذن ـ أن هذا التصنيف ليس تصنيفا علميا بالمعنى الدقيق للكلمة · انه ليس أكثر من فهرس اتفاقى ، مشكوك فى قيمته الى أقصى حد · هل يمكن أن يقارن ، حتى من بعيد ، مثل هذا التصنيف بتصنيف النبات أو الحيوان ؟ هذان **التصنيفان اللذان لم يوضعا بناء على نظرة عجلى الى مظهر المادة ، وانما وضعا بعد دراسة قبلية ومحكمة وطويلة على المادة ·**

وبما أننا قد مسسنا مسألة التصنيف وفقا للموضوعات لا يمكننا أن نمر صامتين على فهرس أنتى ـ آرنى للحكايات (٦) · وآرنى أحد مؤسسى ما سمى بالمدرسة الفنلندية · وليس هنا مجال ابداء رأينا فى هذا الاتجاه · ونشير فحسب الى أنه يوجد بين المنشورات العلمية لهذا الاتجاه عدد مهم نسبيا من المقالات والملاحظات على تنويعات هذا الموضوع أو ذاك · وترد هذه التنويعات أحيانا من أقل المصادر توقعا · وهكذا ، تراكمت كمية ضخمة من التنويعات، لم تكن موضع دراسة منظمة وقد انصب اهتمام المدرسة الفنلندية على انجاز هذه الدراسة · **ومن ثم ، قام ممثلوها بجمع التنويعات الخاصة بكل موضوع من أنحاء العالم ومقارنتها، ثم يرتبون المادة جغرافيا واثنوجرافيا وفقا لنسق مصاغ من قبل ، ويستخلصون النتائج ـ بعد ذلك ـ حول الهيكل الأساسى للموضوعات وحول انتشار تلك الموضوعات وأصولها ·**

غير أن هذا الاجراء يدعو عددا من الانتقادات · فكما سنرى فيما بعد ، فان الموضوعات (وخصوصا موضوعات الحكايات المدهشة) ترتبط ببعضها بعلاقات وثيقة · **ولا يمكن الجزم أين ينتهى موضوع بتنويعاته وأين يبدأ آخر ، الا بعد دراسة متعمقة لموضوعات الحكايات وتحديد مضبوط للمبدأ الذى يحكم انتخاب الموضوعات والتنويعات** · وهى شروط غير متوفرة · **فضلا عن أنه لم يؤخذ فى الاعتبار انتقال العناصر** · ذلك أن أعمال هذه المدرسة تأسست على مقدمة غير مدركة ، وهى أن أى موضوع هو كل عضوى يمكن فكه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على حدة ·

بالطبع ، ليس التقسيم الموضوعى الكامل للموضوعات واختيار التنويعات بالشىء السهل · فان موضوعات الحكايات ترتبط ارتباطا وثيقا ـ بعضها بالبعض ـ وتتشابك فيما بينها الى درجة تجعل **هذه المسألة تتطلب معالجة خاصة قبل التصدى لتقسيم الموضوعات ·**

وما لم تتم هذه المعالجة فان الأمر يظل متروكا لذوق الباحث ، وسيظل التقسيم الموضوعى لموضوعات الحكايات ، بمنتهى البساطة ، غير ممكن ·

ولنقف عند مثال · يورد بولته وبولفكا حكاية أفانا سييف المعنونة «بابا ياجا» (١٠٢)(٧) ثم يتبعها باحالات الى مجموعة متنوعة من الحكايات تتعلق بالموضوع نفسه · وقد ضمت كل التنويعات الروسية المعروفة فى تلك الفترة ، حتى التنويعات التى استبدلت فيها بابا ياجا بالتنين أو بالفيران · الا أن حكاية موروزكو غير موجودة ،

فلماذا ؟ اذ أن فى هذه الحكاية ـ أيضا ـ نجد أن بنت الزوج المطرودة من البيت تعود اليه محملة بالهدايا ، وبالمثل تتسبب هذه الأحداث فى ارسال البنت وعقابها • وأكثر من هذا : فان كلا من موروزكو (Morozko) والسيدة هوللة (Frau Holle) تمثيل لفصل الشتاء ، غير أن التشخيص فى الحكاية الألمانية تشخيص نسائى ، بينما هو فى الحكاية الروسية تشخيص رجولى • ومن الواضح أن حكاية موروزكو فرضت نفسها ، بقوتها وحيويتها الفنية وثبتت نفسها نمطا خاصا للحكاية المتميزة ، بوصفها موضوعا مستقلا يمكن أن يكون له تنويعاته الخاصة •

من هذا المثال ، **نلاحظ أنه لا يوجد معيار موضوعى لاجراء فصل بين موضوعين • فحيث يرى باحث موضوعا جديدا قد يراه آخر تنويعا عليه ، والعكس بالعكس** • وفى هذا الصدد لم نقدم الا مثالا بسيطا جدا ، ولكن الصعوبات ستتضاعف بازدياد حجم المادة واتساعها •

وأيا كانت المناهج التى استعملتها هذه المدرسة فانها تتطلب ـ بداية ـ اعداد قائمة بموضوعات الحكايات • **وهذه هى المهمة التى أنجزها ارنى** • وقد دخلت هذه القائمة فى الاستعمال الدولى ، وقدمت خدمة كبيرة فى مجال درس الحكاية • وبفضل فهرس آرنى أمكن ترقيم الحكايات • فقد أطلق آرنى على الموضوعات طرزا ، وأعطى كل طراز رقما • وبذا أصبح فى المتناول أن يكون للحكايات علامات مختصرة متفق عليها (بالاحالة الى رقم الفهرس) •

بيد أن الفهرس ، الى جانب هذه المميزات ، يحوى ـ أيضا ـ عددا كبيرا من الأخطاء الخطيرة : فهو ـ من حيث التصنيف ـ لم ينج من المثالب التى وقع فيها فولكوف • فالتقسيمات الأساسية لديه على النحو التالى :

١ ـ حكايات الحيوان

٢ ـ حكايات بالمعنى الدقيق

٣ ـ النوادر (Anecdotes)

ومن السهل أن نتعرف على الجهد السابق فى هذا التقديم الجديد • (من الغريب أن حكايات الحيوان ليس معترفا بها كحكايات بالمعنى الدقيق) • ونتساءل ـ أيضا ـ عما اذا كان لدينا دراسة دقيقة لمفهوم « نوادر » تسمح باستخدامه باطمئنان ؟ (مثله مثل مصطلح « خرافات » عند فونت) •

ولن ندخل فى تفاصيل هذا التصنيف وسنكتفى بالوقوف عند الحكايات المدهشة التى تكون فئة فرعية • ونلاحظ ـ بالمناسبة ـ أن ادخال مبدأ التقسيم الى فئات فرعية هو من فضائل آرنى ، لأن التقسيم الى أنواع وأجناس وأجناس فرعية (genre, espèce, sous es pece) لم يدرس من قبل •

تنقسم الحكايات المدهشة ـ حسب آرنى ـ الى الفئات التالية :

١ ـ العدو السحرى

٢ ـ الزوج السحرى (أو الزوجة)

٣ ـ المهمة السحرية

٤ ـ المساعد السحرى

٥ ـ الشىء السحرى

٦ ـ القوة أو المعرفة السحرية

٧ ـ عناصر أخرى سحرية

وبخصوص هذا التصنيف ، يمكن اعادة الانتقادات التى أخذت على تصنيف فولكوف كلمة بكلمة تقريبا • ما العمل ، مثلا ، فى الحكايات التى تتم فيها المهمة السحرية بفضل مساعد سحرى ، وهو أمر ملحوظ بوفرة ؟ وماذا عن تلك الحكايات التى تكون فيها الزوجة السحرية هى بالفعل مساعد سحرى ؟

الحق أن آرنى لم يحاول أن يضع تصنيفا علميا تاما ـ ان فهرسه مفيد كعمل مرجعى ، وبصفته هذه فهو ذو أهمية عملية كبيرة • ولكنه ، من ناحية أخرى ، له مخاطره • فهو يعطى أفكارا خاطئة عن الأساسيات • فالواقع ، ان تقسيما محددا للحكايات وفقا لطرز تقسيم غير موجود ، ويبدو كل مرة عملا من أعمال الخيال • **واذا كانت الطرز موجودة ، فانها ليست موجودة فى المستوى الذى وضعها فيه آرنى • وانما توجد الطرز على مستوى الخصائص الهيكلية للحكايات المتشابهة** ، وسنعود للحديث عن ذلك فيما بعد •

ويترتب على تداخل الموضوعات ، وعـدم امكانيةوضع الحد بينها بطريقةموضوعية خالصة، النتيجة التالية : عندما يريد المرء ارجاع نص الى هذا الطراز أو ذاك فانه ـ فى الغالب ـ لا يعرف أى الأرقام يختار • ان التراسل بين طراز ما ونص مرقوم ، فى أغلب الأحيان ، تقريبى • ومن بين الحـكايات الخمس وعشرين ومائة المثبتة فى مجموعة نيكيفوروف توجد خمس وعشرون (أى ٢٠٪) لا تحمل أرقاما الا بالتقريب والاتفـاق ، ويشير اليها المؤلف واضعا الأرقام بين قوسين(٨) • فكيف يكون الحال اذا أرجع باحثـون متعددون الحكاية نفسها الى طرز مختلفة ؟

ومن ناحية أخرى ، **طالما أن الطرز تتحـدد** بوجود حدث بارز ، وليس عـلى أساس بنيان **الحكايات ، وبما أن الحكاية يمـكن أن تتضمن العديد من هذه الأحداث ، اذن نصل من هـذا الى أنه يجب نسبة الحكاية نفسها الى طرز متعددة فى آن واحد** (بلغت خمسة طرز فى احـدى الحكايات) ، وهذا لا يعنى بتاتا أن النص المقدم يتألف من خمسة موضوعات • ان اجراء محـددا مثل هذا ، فى الحقيقة ، ليس الا تحديدا وفقـا للأجزاء المكونة • وقد خرج آرنى على مبادئه ، بالنسبة لمجموعة من الحكايات ، اذ نراه ، بطريقة غير منتظرة وغير متسقة بعض الشىء ، يقفز من التقسيم حسب الموضوعات الى التقسيم حسـب الموتيفات • وبهذه الطريقة حدد احدى الفئـات الفرعية وهى المجموعة التى أطلق عليها « الشيطان الغبى » • وعدم الاتساق هذا يمثل مرة أخـرى الطريق السليم الذى يقـود اليه الحـدس • **وسنحاول فيما بعد أن نبين أن دراسة أصغـر الأجزاء المكونة هى خير طرق البحث •**

من كل هذا ، نرى أن تصنيف الحكايات لم يذهب بعيدا • علما بأن التصنيف هو أولى مراحل البحث وأهمها • ولنتذكر أهمـية أول تصنيف علمى قام به « لينيـه » بالنسبة لعلم النبات • ذلك أن علمنا لا زال فى المرحلة السابقة على « لينيه » •

ولننتقل الآن الى مجال آخر بالغ الأهميـة فى درس الحكايات ، ألا وهو وصف الحكايات وصفا مدققا •

وها هى معالم صورة هذا المجال كما تبدو أمام ناظرينا :

فى أكثر الأحيان ، لا يشغل الباحثون ، فى مقاربتهم لمشـاكل الوصف ، أنفسهم بالتصنيف (فيسيلوفسكى) •

وعلى الجانب الآخر ، أولئك الذين توفروا على التصنيف لا يصفون الحـكايات بالتفصيل دائما ، بل يكتفون بدراسـة بعض وجـوهها (فونت) •

واذا اهتم باحث بكلا الجـانبين ، فان التصنيف لا يتبع الوصف ، وانما الوصف هـو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا •

ان فيسيلوفسكى لم يذكر الا أشياء طفيفـة بالنسبة لوصف الحكايات • ولكن ما ذكره لـه أهميته البالغة • فقد كان فيسيلوفسكى يرى أن **وراء تكوين الموضوع (Le sujet) مركب من** الموتيفات (٩) • وأنه من الممكن لموتيف أن يدخل فى تركيب موضوعات مختلفة • (« الموضوع هو سلسلة من الموتيفات • وقد ينمو الموتيف فيصبح موضوعا » • « تتباين الموضوعات : قد تقتحم موتيفات بعينها بعض الموضـوعات ، أو قد ينضم **بعض الموضوعات مع بعض آخر** » • « **أعنى بكلمة** موضوع ثيمة (Thème تتحرك فيها ـ دخولا وخروجا ـ مواقف متنوعة ، أى موتيفات ») • فبالنسبة لفيسيلوفسكى : الموتيف هـو الأولى والموضوع هو الثانوى ، والموضوع ـ عنده ـ عمل من أعمال الدمج الابداعى •

لذا ، أصبح من الضرورى أن يتوجه البحث نحو درس الحكايات وفق الموتيفات قبل كل شىء ، وليس تبعا للموضوعات •

ولو كانت دراسات الحكاية اتبعت وصيـة فيسيلوفسكى التى تدعو الى وجوب « **فصل مسألة الموتيفات عن مسألة الموضوعات** » (التشـديد لفيسيلوفسـكى) ، لاختفت نقـاط غـامضة كثيرة (١٠) •

غير أن تعاليم فيسيلوفسـكى ، بخصوص الموتيفات والموضوعات ، لا تمثل الا مبدأ عاما • فالتفسير المحدد الذى أعطاه لاصطلاح **موتيف** لم يعد مقبولا فى الاستخدام الآن • لقد كان الموتيف،

لديه ، وحدة حكى (قص) غير قابلة للتجزىء ٠ « أعنى بالموتيف أبسط وحدة فى الحـــكى » ٠ ينم الموتيف عن وجوده بواسطة تخطيطيته الحدية والتصويرية ، وهى حالـــة عناصر الميثولـوجيا والحكاية ـ التى سنقـــدمها فيما بعد ـ وتتصف بأنها : غير قابلة لمزيد من التفكيـــك » ٠ الا أن الموتيفات التى أوردها كشواهد كانت قابلة لمزيد من التفكيـك ٠ **ولو أن المـوتيف كـل منطقى ، لأصبحت كل جملة فى الحكاية موتيفا :** (« كان للأب ثلاثة أبناء » : موتيف ، « غادرت بنت الزوج المنزل » : موتيف ، « صارع ايفان التنين » : موتيف أيضا ، وهلمجرا) ٠ كم كان يكون حسنا لو كانت الموتيفات غير قابلة للتفكيك بالفعل فقد كان هذا سيجعل من وضع فهرس للموتيفـــــات أمرا ممكنا ٠ ولكن ، لنأخذ الموتيف التالى : « تنين يخطـــف بنـت القيـــصر » (المثـــال ليس لفيسيلوفسكى) ٠ انه ينقسم الى أربعة عناصر ، يمكن لكل منها أن يتنوع على حدة ٠ فقد يستبدل التنين بكوشتشى أو بالريح أو بالشيطـان ، أو بصقر أو بساحر ٠ كما يمكن أن يستبدل الاختطاف بمص الدماء ، أو بأفعال أخـــرى ، ينتج عنها الاختفاء فى الحكاية ٠ والبنت يمكن أن تستبدل بالأخت ، أو بالعروس ، أو بالزوجة ، أو بالأم ٠ ويمكن أن يعطى القيصر مكانه لابن القيصر ، أو الى فلاح أو قسيس ٠ **نتيجة لهذا فاننا مضطرون، على العكس من فيسيلوفســـكى ، أن نؤكد أن الموتيف ليس بسيطا ولا غير قابـل لمزيـــد من التفكيك** ٠ ان الوحدة الحدية غير القابلة للانقسام لا تمثل كلا منطقيا أو جماليا ٠ وأنا وان كنا نتفق مع فيسيلوفسكى على أن الجزء يجب أن يسبق الكل فى الوصف ، (وفقا لفيسيلوفسكى : الموتيف أكثر أولية من الموضـــوع بسبب منشئه الأول) الا أنه ينبغى علينا أن نحـــل مشكلـة استخلاص العناصر الأولية بطريقة مغايرة لما فعله فيسيلوفسكى ٠

لقد فشل ـ أيضا ـ باحثون آخرون حيث فشل فيسيلوفسكى ٠ وكمثال على هذا ، يمكن أن نشير الى أعمال «بيدييه » ذات الاقتراب التقييمى المنهجى المعتبر(١١) ٠ **فقد كان بيدييه ـ بالفعل ـ أول من نوه بأنه يوجد فى الحكاية علاقة ما بين قيمها الثابتة وقيمها المتغيرة** ٠ وقد حاول بيدييه أن يشرح هذا بطريقة تخطيطية (Schématique) فأطلق كلمة العناصر (éléments) على القيم الثابتة الأساسـية ، ورمز لها بالحرف الاغريقى أوميجا ٠ ورمز للقيم الأخرى المتغيرة بالأحرف اللاتينية ٠ وعلى ذلك يكون تخطيـط حكاية على النحو التالى :

w + a + b + c

ويكون تخطيط حكاية أخرى

w + a + b + c + n

وتخطيط آخر أيضا w + L + m + n

وهكذا على هذا النحو ٠ ولكن ، هذه الفكرة السليمة من حيث المبدأ تصطدم باستحالة تقديم تعريف دقيق مضبوط لهذه الأوميجا ٠

وظلت عناصر بيدييه دون بيان ، هى وما تمثلـه موضـوعيا ، ولا نعـرف كيف يتم استخلاصها ٠

على العموم ، لم تشغل المشاكل التى طرحها وصف الحكاية الا القليل من الاهتمام ، تفضيـلا للتعامل مع الحكاية باعتبارها كلا متحققا معطى ٠ **وبالرغم من أن الحديث يجرى منذ زمن طويل عن أشكال الحكاية فان فكرة ضرورة الوصف الدقيق لم تأخذ فى الانتشار الا فى أيامنا ٠ والواقع ، أنه** فى الوقت الذى تم فيه وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وقد وصفت بدقة وقسمت الى رتب وفقا لبنيانها) ، كما تم ـ أيضا ـ وصف سلسلة من الأنواع الأدبية (الخرافة ، القصائد الغنائية ، الدراما ٠٠ الخ) ، **مازال درس الحكاية يتم دون وصف ٠ وكان الدرس التوليـدى للحكاية دون توقف عند أشكالها ، يبلغ أحيانا حد السخف ،** كما أبان عن ذلك شكلوفسكى (١٢) ٠ ويذكـــر شكلوفسكى ـ شاهدا على ذلك ـ الحكاية الشهيرة عن قياس الأرض بواسطة جلد حيـوان ، حيث يكون لبطل الحكاية الحق فى أن يأخذ من الأرض بقدر ما يغطيه جلد ثور ٠ ويقوم البطل بقص الجلد الى شرائط « ويغطى » من الأرض أكثر مما كان يتوقع الطرف المخدوع ٠ فقـــد حاول « ميللر » ، مع باحثين آخرين ، أن يجد فى هذه الحكاية آثار نزاع قضائى ٠ كتب شكلوفسكى : « واضح أن الطرف المخدوع ـ وفى كل تنويعات الحكاية يقع خديعة ما ـ لا يحتج ضد وضع اليد على الأرض لسبب بسيط هـــو أن الأرض كانت تقاس عموما بهـــذه الطريقة ٠ ان النتيجة شىء

مجاوز للمعقول • اذ لو كان قياس الأرض بواسطة احاطتها بشريط معروفا فى الوقت الذى يفترض أن حدث الحكاية وقع ابانه ، وكان معروفا لكل من البائع والمشترى ، لما وجد خداع بالفعل ، بل ولما وجد موضوع أيضا ، طالما أن البائع كان يعرف ما سيحدث » • **ومن ثم ، فان ارجاع الحكاية الى الواقع التاريخى دون فحص خصائص الحكى كما هى يوصل الى نتائج خاطئة ، رغم الموسوعية الهائلة للباحثين الذين يتصدون لهذه المهمة •**

على أية حال ، فان أفكار فيسيلوفسكى وبيدييه تنتمى الى ماض قد يبعد كثيرا أو قليلا • ومع أن هذين العالمين كانا مؤرخين للفولكلور ، فان دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا فى أساسه ، غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه • وقد أصبحت ، فى العصر الحاضر ، ضرورة دراسة أشكال الحكاية لا تثير أى اعتراض •

ان الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا • ودراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداءة درس الالتزامات التى يفرضها التاريخ •

ان الدراسة الوحيدة التى تتوفر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليست تلك التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية •

وقد اقترح كتاب فولكوف المشار اليه سابقا وسيلة الوصف التالية : تنقسم الحكايات بداية الى موتيفات • وقد اعتبر الموتيفات هى : صفات الأبطال (« اثنان من أزواج البنات عاقلان » والثالث أحمق ») ، والأعداد (« اخوة ثلاثة ») ، وأعمال الأبطال (« مطلب الأب الأخير ـ بأن يحرس أولاده قبره بعد موته ـ لا يحترمه الا الغر ») ، والأشياء (« الكوخ ذو ساقى الدجاج » ، الطلاسم) . وما الى ذلك • وتوضع علامة متفق عليها لتمثل كل موتيف ، وهذه العلامة اما أن تكون حرفا ورقما أو حرفا ورقمين • والموتيفات التى تتشابه ، كثيرا أو قليلا ، تحمل الحرف نفسه مع اختلاف فى الأرقام • ويثار هنا سؤال : اذا اتسق المرء حقا مع نفسه ، وقام بعملية ترميز كاملة لكل مضمون الحكاية ، فكم من الموتيفات سيكون لدينا ؟ لقد حدد فولكوف ٢٥٠ علامة تقريبا (لا توجد قائمة دقيقة) • ومن الواضح أن كثيرا من الموتيفات قد أهملت ، وأن فولكوف قد أجرى اختيارا ولكننا لا نعرفه • وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات قام بتدوين الحكايات مترجما الموتيفات بصورة آلية الى علاماتها ثم قارن الصيغ الناتجة • وبالطبع ، الحكايات المتشابهة تعطى صيغا متشابهة • وقد شغلت التدوينات الكتاب كله • ان « النتيجة » الوحيدة التى يمكن أن نصل اليها من هذا الجهد هى تأكيد أن الحكايات المتشابهة تتماثل • وهذا لا يؤدى الى غاية ولا يلزم بشىء •

وهكذا ، يتبيَّن طبيعة المشاكل التى درسها العلم • وقد يسأل القارىء قليل الخبرة : ألا يشغل العلم نفسه بتجريدات هى فى جوهرها غير مفيدة على الاطلاق ؟ ألا يتساوى ان كان الموتيف قابلا أو غير قابل للانقسام ؟ وما الفائدة من معرفة كيفية استخلاص العناصر الأساسية وعزلها ، أو كيفية تصنيف الحكايات ، ومما اذا كان يتوجب درسها وفقا للموتيفات أو حسب الموضوعات ؟ويود المرء أن تطرح مسائل ملموسة وفى متناول اليد أكثر من هذه ، وأن تثار مسائل تكون فى متناول جميع أولئك الذين هم مجرد محبين للحكايات : الا أن هذا المطلب الجازم مبنى على خطل • ولنجرى قياسا • هل من الممكن أن نتحدث عن حياة لغة دون معرفة بأجزاء الكلام ، أى بضع مجموعات من الكلمات نظمت وفقا لقوانين تحولاتها ؟ ان اللغة الحية هى المعطى الملموس ، أما الأجرومية فهى قوامها التجريدى • **ومثل هذا القوام التحتى موجود فى أسس العديد من ظواهر الوجود ، وعليه ـ بالتحديد ـ ينصب اهتمام العلم • ولا توجد واقعة ملموسة يمكن أن تقبل التفسير ما لم تكن هذه الأسس التجريدية موضع دراسة •**

على أية حال ، فان الدرس العلمى للحكاية لا يقصر نفسه على المسائل التى نتناولها هنا • ذلك أننا لم نتعرض الا للمسائل التى تخص المورفولوجيا • ولم نتناول ، على وجه الخصوص ، مجال الأبحاث التاريخية المتسع • وقد تكون هذه الأبحاث التاريخية **ظاهريا** أكثر اثارة للاهتمام

من الدرس المورفولوجى ، وبالفعل ، شغل كثيرون بالمجال التاريخى • بيد أن السؤال العام المطروح بشأنمعرفة مصدر الحكايات ظل اجمالادوناجابة **وبالقطع ، توجد قوانين تحكم نشوء الحكايات ونموها ، لكنها ما تزال تنتظر من يصوغها •**

وعلى النقيض ، سنجد أن مسائل بعينها كثرت دراستها • ومن غير المفيد هنا سرد تلك الأسماء والأعمال • **غير أنا نعيد تاكيد أنه لن تكون هناك دراسة تاريخية جيدة ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة •** واذا كنا لا نعرف فك حكاية الى أجزائها المكونة ، فاننا لن نستطيع اجراء مقارنة مقنعة • واذا لم يكن فى استطاعتنا اجراء مقارنات ، فكيف يتسنى لنا أن نلقى الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندية ـ المصرية أو على العلاقة بين الخرافة الاغريقية والخرافة الهندية ؟ واذا كنا لا نعرف كيف نقارن بين حكايتين ، فكيف ندرس الروابط بين الحكاية والعقيدة ، وكيف نقارن الحكايات والأساطير ؟

وأخيرا ، فكما أن كل الأنهار تصب فى البحر ، فان كل مسائل درس الحكايات يجب أن تصل فى النهاية الى حل لهذه المشكلة الأساسية التى لازالت مطروحة ، وتلك هى مشكلة التشابه بين حكايات العالم أجمع • فكيف نفسر أن حكاية الملكة الضفدعة متماثلة فى روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ، وعند هنود أمريكا ، وفى نيوزيلانده ، على الرغم من أنه ليس هناك أى تماس بين هذه الشعوب يمكن اثبات وجوده تاريخيا ؟ ولا يمكن تفسير هذا التشابه طالما أن لدينا صورة غير دقيقة لطبيعته • **ان المؤرخ الذى تنقصه الخبرة بالنسبة لمسائل المورفولوجيا لن يرى التشابه حيث يوجد بالفعل •** انه سيغفل التطابقات المهمة بالنسبة اليه لأنه لم يلحظها • وبالعكس ، فعندما يخيل اليه أنه لحظ تشابها ، فان المتخصص فى المورفولوجيا يستطيع أن يبين له أن الظواهر موضوع المقارنة متنافرة تماما •

وعلى هذا النحو ، نرى أن درس الأشكال يحكم أكثر من مسألة • لذا ، لن نرفض هذا العمل التحليلى الشاق ذا المجد القليل ، والذى لا زال زائد التعقيد حيث أن معالجته تتم من زاوية شكلية وتجريدية • ان هذا العمل الجاحد « غير المثير » هو الذى يؤدى الى اقامة أبنية تعميمية « مثيرة » •

(★) نضيف الى شرح المؤلف لمصطلح « مورفولوجيا » فضل ابانة : ذلك أن البادئة « مورفو » ، ذات الأصل اليونانى ، ذات صلة اشتقاقية بالاله مورفيوس ، اله الأحلام فى الأساطير الاغريقية • وهى ، على أى الأحوال ، تشير الى الصورة ، أو الشكل ، الذى تتبدى عليه الكائنات ومظاهر الوجود •

ونضيف الى المثال الذى ذكره من العلوم الطبيعية مثالا من العلوم الانسانية : فالبحث المورفولوجى فى علم اللغة ـ مثلا ـ يعنى ببيان أجزاء الكلام ، وتقصى الصيغ التى تتعاورها الكلمات ، وتحرى التغيرات التى تلحق تلك الكلمات واستخلاص القوانين والقواعد التى تحكم كل ذلك •

فالدرس المورفولوجى للظواهر ـ اذن ـ مستوى أولى وضرورى يؤسس لأى مستوى دراسى لاحق ، وليس بديلا يكتفى به •

والدرس المورفولوجى أمر والتحليل البنيوى أمر آخر رغم العلائق التى تربط بينهما •

(★★) لست راضيا ، تمام الرضى ، عن هذه الترجمة : « الحكايات المدهشة » ، ولكنى آثرتها ـ على الأقل اجرائيا ـ لتمتعها ببعض المميزات الايجابية والنافية • فصفة «الادهاش» ترد فى تراث القص ـ الشعبى وغير الشعبى ـ كسمة تميز الحكايات التى يتجاوز منطق حوادثها وشخصياتها ومواقفها ومواقعها الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين • وكثيرا ما نجد عبارة « حكاية مدهشة عجيبة وغريبة » توضع شعارا على هذا الضرب من الحكاية • وقد يجنبنا استخدامنا لاصطلاح « الحكايات المدهشة » الالتباسات والظلال القيمية والمفهومية لو استخدمنا مصطلحات مثل « الحكاية الخرافية » وما أشبه وهى ، على أى الأحوال ، ترجمة للمصطلح الفرنسى : Les contes merveilleux أما بالألمانية فقد استخدم مصطلح Marchen واستخدم مترجم بروب الانجليزى مصطلح Fairy tales وان كان مترجم آخر أوثق استخدم مصطلح The Wondertale •

(★★★) هى مجموعة الحكايات التى سيعتمد عليها كمادة لدراسته ، كما سيتضح فيما بعد •

(١) M. Speranski, Russkaja ustnaja slovesnost, Moscou, 1917, p. 400.
[الأدب الشفاهى الروسى]

● Vladimir Propp, «Morphologie du Conte», Traduit de Russe (Morfologija Skazki, Leningrad, Nauka, 1969) par Marguerite Derrida, Poétique/Seuil, Paris, 1970.

(٢) J. Bolte und G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmaerchen der Bruder Grimm, Bd I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

(٣) هذا التصنيف المقترح من ف٠ف٠ ميللر يتوافق – فى الجوهر – مع تصنيف المدرسة الميثولوجية (حكايات ميثولوجية ، وحول الحيوانات ، والطبائع) ٠

W. Wundt, Volkerpsychologie, Bd. II, Leipzig, 1906, Abt. 1, p. 346.

(٩) A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki ,t. I, Snazka velikorusskaja, ukrainskaja, belorusskaja.

[الحكاية : أبحاث فى تكوين الموضوع فى الحكايات الشعبية ٠ م ١ ، الحكاية الروسية ، والأوكرانية ، والبيلوروسية] ٠ أوديسا ، ١٩٢٤ ٠

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-typen, Folklore Fellows Communications, no. 3, Helsinki, 1911.

وقد ترجم هذا الفهرس وأعيد طبعه وطبعته الأخيرة تحت عنوان :

The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.

وقد ترجم طومسون فهرس آرنى ووسعه فى سلسلة :

F.F.C., no. 184, Helsinki, 1964.

(٧) الأرقام التى سنوردها منذ الآن بالأحرف المائلة تمثل أرقام حكايات الطبعة الأخيرة لمجموعة أفاناسييف Narodnye russkie skaski)

الحكايات الشعبية الروسية ، جـ ١ – ٣ ، موسكو ١٩٥٨ ٠

(٦) A.I. Nikiforov, Skazochnye materialy zaonezhia sobrannye, V. 1926, godu.

[حكايات من شواطىء بحيرة أونيجا ، جمعت سنة ١٩٢٦ ٠]

Skazochnaja Komissiya, V. 1926 g. Obzor rabot, Leningrad, 1927.

A.N. Veselovskij, Poetika sjuzhetov.

بويطيقا الموضوع Sobranie Sochinenij, ser. 1 (Poetika, t. I., VYP. 1, Saint Pétersburg, 1913, p. 1-133).

(١٠) ارتكب فولكوف خطأ فادحا بقوله : « يعد الموضوع هو الوحدة الثابتة ، وهو نقطة البدء الوحيدة الممكنة فى درس الحكاية »٠ (فولكوف : الحكاية ، ص ٥)٠ ونجيب عليه بالتالى : ان الموضوع ليس « وحدة » ، وانما هو مركب ، وليس ثابتا بل هو متغير ، واتخاذه نقطة بدء فى درس الحكاية أمر غير ممكن ٠

(١١) Cf. S.F. Oldenburg, «Fablo vostochnogo proishozhdenija.» [الأمثولة ذات الأصل الغربى] (Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvesh chenija, cccxlv, 1903, no. 4, fasc. 11, p. 217-238)

حيث يجد المرء تقويما أكثر تفصيلا لمناهج بيديه ٠

(١٢) V. Chklovski, teorii prozy, [نظرية فى النثر] Moscou-Leningrad, 1925, p. 24.



جمع وتدوين وتعليق

محمد حسين هلال

على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله)

كان مره راجل صياد ، زمان والصياد ده جه فى يوم من ذات الأيام بيقول لبنته : يابنتى أنا هارمى الشبكه على ذمتك ، طلعت فاضية ليكى ، طلعت مليانه ليكى .

قالت له : روح ياأبى توكل على الله ، واستعن بالله (٢) ، فخد بعضه الراجل - لامؤاخذه - رمى الشبكة (.....) (٣) نطلع فى الشبكه صندوق قعد يشد ، لآخر فتله .. الصندوق ماسك ! ! فراح ساحبه ، وطلع على بره ، شاله على بره ، وروح ع البيت .

فبنته بصت لقته جايب صندوق ! ! ايه ده يا أبى ؟ !

والله يابنتى دا اللى طلع النهارده على ذمتك ! ! فيه ملوك ليكى (٤) ؟ !

فيه قنديل ليكى ؟! فنزلوا الصندوق قالت له : طب افتحه ، قال لها : لأ دا على ذمتك انتى ، تفتحيه انتى برضه بايدك .

فجابت أجنه وشاكوش وبتاع (٥) . وبتفتح الصندوق .. فتحته لقوا الصندوق كله جواهر !! البنت شافت الصندوق كله جواهر ! . والراجل شاف الصندوق كله جواهر !! فالسر الإلهى طلع ؛ بتاع الراجل فالبنت تعمل إيه ؟ خدت جوهره واحده ، وأبوها كان له صديق ، راجل جواهرجى مسيحى ، كان لما يعدى معاه شوية سمك يديهم للراجل ده .

فخدِّت جوهرايه (٦) ، وراحت للراجل الجواهرجى (فطلعت جوهره عرضتها على الجواهرجى ، الجواهرجى خدها واستعجب ليها ! ! ملهاش وجود فى الدنيا ـ مفيش مثل الجوهره دى أبدا ! ! منين يابنتى الجوهره دى . . وبتاع)

فطبعا ـ لامؤاخذه ـ البنت خدت جوهره واحده من الصندوق ، ودارت الصندوق (٧) ، وراحت للجواهرجى اللى بيقعد عنده أبوها قالت له : يا عم اسكندر مثلا ، قال لها : نعم . قالت له : البقيه فى حياتك ، قال لها فى مين ؟! قالت له : فى أبويا ، قال لها : يابنتى دا مَعَدِّى عليا الصبح ؟!! قالت له : ماتقوليِّش (٨) دا معدى عليك الصبح ، أو معدى عليك الوقت ، الموت أقرب من رمش العين ، والكائن كده . قال لها : طب يابنتى هتعملى إيه ؟

قالت له : أبويا وصَّانى وصيه ، قال لى يوم ما أموت إدى الأمانة دى لعمك اسكندر ، واللى هيديهولك (٩) كفنينى بيه .

فمسك الجوهره من البنت ، لقاها تساوى ألوف من المال ،

قال لها : طب افتحى حِجْرِكْ ، فتحت حجرها ملاهولها من المال (١٠) خدت البنت المال ، وطلعت كَفِّنِتْ أبوها أعظم كَفَنْ ، عملت لأبوها أربعين ليلة بالصيِّيته (١١) ، ماعملهمش لامَلك ولا وزير فى قلب البلد



وخلص منها رأس المال ، تعمل ايه ؟ خدت جوهره تانيه ، واحده ، وراحت له ، ياعم اسكندر ، نعم ، قالت له : ما رأيك ؟

قال لها : والله يابنتي أبوكي لو كان خلِّف أربعين راجل ماكانوا عملوا الليله اللي اتعملت لأبوكي ، وانت جزاكي الله كل خير ، قالت له : والله أنا بانعبش (١٢) مطرح ماكان بينام لقيت أمانه زي اللي كنت جبتها لك ، فدّي (١٣) اللي ها اتعيِّش منها على قيد الحياه ، فممكن تساعدني ؟ فمِسِكْ الجوهره ، لقاها تساوي قد اللي فاتت ، تلت أربع مرات ! !

قال لها : افتحي حجرك افتحي . فتحت حجرها ، ملالها حجرهـا من خيرات الله ، وخدت بعضها وروحت .

الحراميه اللي في البلد شافوا البنت دي ، عملت لأبوها ميتم (١٤) ماعملهوشي لاملك ولا وزير ، فجه شيخ المنسر (١٥) ؛ شيخ الحراميه قال لهم : ياجدعان بنت الصياد بتاع السمك ! تعمل لأبوها أربعين ليله ماعملهمش لاملك ولا وزير ! ! البنت دي عندها مال لاياكله حطب ولانار النهارده تعملوا ترتيبكم وهنطّ نسرقها .

فرد واحد فيهم قال له : بدام مانطب عليها ، ودى بنت ملهاش حد ، لابيها أخ ولا أب ، ولا حد معاها ! مَتْقَدَرْ القرتمين اللى كانوا معاها افتخرت بيهم لأبوها ، وأصبح معندهاش حاجه ، هننط عليها تتخض مِنّنا (١٦) ، تموت ناخد ذنبها فى رقبتنا ، يبقى حرام !! الجدع اللى يعمل ملعوب (١٧) ويتجوزها على سنة الله ورسوله ، ويعرف اللى وراها ايه ؟ ونبقى نسرقها . قال له : طيب (١٨) مين اللى هيعمل الملعوب ده؟ قال لهم شيخ المنسر : طب سيبوا لى أنا الموضوع ده ، فسابوا له الموضوع.

فجه شيخ المنسر ، طبعا الحرامية فى البلد مايبيّنوش نفسهم جرابيع (١٩) ، شحاتين، بيسأَلوا الله ! لأَ الحرامى بيكون نزيه (٢٠) . فجالها (٢١) قبل الفجر مايدَّنْ بساعه ، فَخْبَطْ ع الباب (طخ طخ تك تك تك) (٢٢) قالت مين بالباب ؟ ! قال لها ادينى مما أعطاكم الله ، سائل وعلى باب الله (٢٣) ، فين اللى يجزيها مما أعطاكم الله ؟! حفنت بايديها الاتنين وادت له ، خد منها ومشى . فجالها تانى يوم قبل الفجر مايدن بنص ساعه ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب؟! قال لها : سائل وعلى باب الله ، وادينى مما أعطاكم الله . حفنت حفنه برضه (٢٤) ، خد بعضه ومشى .

فتالت يوم جه ، قبل الفجر ما يدن بربع ساعه ، الناس طبعا لسه (٢٥) ماطلعتش الفجر ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟! قال لها : سائل وعلى باب الله وادينى مما أعطاكم الله . حَفَنِت وبتَدِّيلُه (. . .) فراح قابض ايدها اليمين من هنا (٢٦) قالت له : إخص عليك (٢٧) يامجرم ياسافل ،بتمسك إيدى كده ليه ؟ ! قال لها : أصل أنا بالعربى مش شحات ، قالت له : أمال أنت ايه ؟ ! قال لها : أنا بالعربى طالب القرب منك وعايز أتجوزك ، فجيت لك بالليل ، لانى مش لاقى لك أب ، ولا لاقى لك خال ، ولا لاقى لك عم ، ولاخاله ، ولا أم ، ولاخد أخطبك منه ، فأنا جايلك والدنيا هُسْ هُسْ (٢٨)

تقبلى ايديا ؟ قالت له : آه !! راحت السَكْرَهْ وِجَتْ الفَكْرَهْ ياشاطر ، فَتَّحت عينى على حاجه اسمها جواز . بصراحه أنا عاوزه أتجوز ، معاك من المال كتير ؟ قال لها : معايا ألف محبوب (٢٩)

قالت له : وآدى عليهم كمان ألف محبوب ، بس بشرط. فيه راجل فى اسكندريه ، خياط ، بيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويْعَيَّطْ تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيب لى حكايته من طق طق لسلامو عليكو وأنا أتجوزك ، ماجبتليش حكايته ايه ؟ ماتجيش عند بيتى ، قال لها : حاضر . (دا الحرامى)

فخد بعضه صاحبنا ، وخد منها الألف محبوب ، صَبَحْ الصُبح قطع (٣١) ونزل ع اسكندريه كانت قالت له : الخياط ده دكانه على أربع مفارق (٣٢)، والدكان ليها أربع أبواب . وبيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! فخد بعضه ونزل ع اسكندريه ، فى الوصف ده ، الشارع أربع مفارق والدكان ليها أربع أبواب ، فَلَقَاه بيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! طب يسأله بأى سبب ؟ !

فراح محود عليه ، خدْله حتة قماش ، وحود عليه ، قال له : ياعم ياخياط قال له : نعم . قال له : والله أناغريب ، مش من هنا ، ممكن تخيط لى الجلابيه دى علشان ألحق التمطر المصرى ، فاضل له ساعتين .

قال له : اقعد يابنى نص ساعه وخد جلابيتك وامشى

قال له : حاضر . قعد – لامؤاخذه (٣٣) – بيخيط له . فى الجلابيه ، يشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! قام المصرى بص له كده ؛ الحرامى ده ، وقعد يتصعب عليه قوى (٣٤) . قام الخياط بص له وسُكُتْ . تانى مره ، بيشك الشكه ويضحك ويشك الشكه ويعيط ! ! قام الحرامى برضه بص له ، واتصعب عليه قوى ، قام الخياط بص له وسكت . تالت مره بيتصعب عليه قوى !

قال له : قول لى يا أخويا انت جاى تخيط جلابيتك ، وألا جاى تمصمص لمون ؟! (٣٥) ايه حكايتك ؟!

قال له : والله إن صدق القول أنا جاى أسألك . بتشمك الشكه وتضحك له ؟! وتشمك الشكه وتعيط ليه ؟! قال له : جاى منين بسلامتك ؟ قال له : جاى من مصر (٣٦) . قال له : وجاى تسألنى أنا مخصوص ؟ !

قال له : آه . قال له : على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) (٣٧)

قال له : ياابنى أنا ... أولا فيه راجل فى الهند ، واقف على ترابيزه ، وفوق الترابيزه كرسى ، وماسك بدله كنوزى (٣٨) ، ومميت محبوب وبيقول ياللى يضربنى بالجزمه دى ، ميه على الخد ده، وميه (٣٩) على الخد ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى ، وأقول استاهل (٤٠) . تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجينى وأنا أقول لك على حكايتى . قال له : كده ؟ ! قال له : آه ، قال له : ماشى (٤١) .

بات عنده تلك الليله ، وخد بعضه وصبح نزل على الهند (تك) (٤٢) لقى صاحبنا ده واقف على شارع بسبع مفارق ، وحاطط ترابيزه ، وفوق منها كرسى زى اللى بيقول أَخْلَّعْ الأسنان (٤٣) . وماسك بدله بتاعة ملوك ، وميت محبوب فى إيده وفردة برطوشه (٤٤) قديمه ، (تك) وبيقول : يااخواننا اللى يضربنى ميه ع الخدّ ده ، وميه ع الخد ده وياخد م ت محبوب ، والبدله الكنوزى وأقول استاهل . فحود عليه . قال له : ياعم انت ! قال له : نعم ، قال له : بفلوسك ! وبدله كنوزى بتاعة ملوك ! وعاوز تنضرب بالنعال على الخلقه الشريفه ! وكمان تقول استاهل ! ! قال له : آه . قال له: طب قصتك ايه ؟ والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه (صلعم٤٥)

قال له : عاوز تعرف حكايتى أنا ؟ قال له : آه . قال له : انت منين ؟

قال له : من مصر ، قال له : جاى مخصوص تسألنى أنا يا أخويا ؟! قال له : آه . قال له : ياابنى فيه راجل فى اليمن ، واقف وقفتى دى ، وعلى شارع



بسبع مفارق ، بيصحن فى الجواهر ويدريها فى الهوا (٤٦) ، ويقول له :

« ضيع ياهوا ولا يضيعه الأندال » تروح تسأله لماذا يفعل كده ؟ !

وتعالى أقول لك على حكايتى ، إذا كنت جاى من مصر تسألنى أنا .

قال : يانهار اسود لسه فيها اليمن ؟!! طب والفلوس على قد اليمن وإن رجع هيرجع ماشى ؟! يا رسول الله !

فبات عنده تلك الليله وصبح نزل على بتاع اليمن لقى الوصفه اللى وصفها له مظبوط .

ـ ده بيصحن الجواهر ، ويدريها فى الهوا !! أمَّالْ لو سألته أنا ! ده هيصحّنى أنا ويموتنى !! قام وقف جنب عامود بتاع نور ، وقعد يتفرج عليه ، صَحَنْ جَوْهَرَهْ واتنين وتلاته ، فربنا ألقى عليه بالنوم فنام .

فاليمنى نازل بيستريح كده ، بيتلفت وراه لقى غريب ، واقف ع العامود ونايم ، وعادة الغريب فى البلاد دى بيبان ، فراح له ، زغده كده فى جنَابه (٤٧) ، قال له : هوووه . قال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله !! نعم ، قال له : إيش جابك فى بلادنا هون؟!(٤٨)

قال له : والله إن صدق القول أنا جاى من مصر أسألك بتصحن الجواهر وتدريها فى الهوا بأى سبب ؟! قال له : جاى من مصر مخصوص عشان تسألنى أنا ؟ قال له : آه على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله) .

خده ضيفه عنده ، عشا .. عشاه ، من أحسن ميه وسقاه ، وخد بواجبه تمام التمام . قال له : يا ابنى عايز تعرف حكايتى بالمظبوط ؟ قال له : أيوه .

قال له : أنا كنت مصاحب أربعين صاحب ، إن جبت لنفسى رغيف عيش.. أجيب لهم أربعين رغيف . إن جبت لنفسى بدلة هدوم ... أجيب لهم أربعين بدله . إن جبت لنفسى جوز جزمه .. أجيب لهم أربعين جوز جزمه . ضيعت (٤٩) على نفسى جنيه ... أديهم أربعين جنيه .. ضيعت مالى ومال أبويا على أصحابى ، لابقى حياتى باليمين ولابالشمال ، بقيت أخُشْ (٥٠) القهوه دى الصبح مامعيشى حق الاصطباحه (٥١) . ساعة ما يشوفونى .. جَرْىَ .. نضيف طبعا (٥٢) ؛ مامعيشى حاجه .

- ولاّ ياحميدو .. ولاّ يا محمد .. ولاّ يا فلان . . نعم .

- ابن المقطوعه جاى هناك أهه ، يلا بينا .. نِخْلَعْ (٥٣) .

يسيبونى فى القهوه ، والقهوجى (...) (٥٤) مهما تحسن عليه ، وجيت انكسرت فى طلب أو اتنين « أيوه . . نعم .. أيوه .. طيب » (٥٥) هيفضحك فى الشارع !! فبقيت أخاف أقعد هنا ، أخش القهوه مااالقيش حد يطلب لى من صُحابى ! ! أمشى ! فتضايقت .. أعمل ايه ؟ !

عاوز أموِّت أمى ... وأنا هاموت وراها ؛ لأن لو أنا مَوِّتْ نفسى وانتحرت أمى هتستنى ليا معار (٥٦) ، فاعمل ايه ؟ !

حودت على أمى فى البيت .. قلت لها : ياماما ، قالت لى : نعم .

قلت لها : اغلى لى حلة ميه ، وخليها تِفْرق (٥٧) لما تتكلم بالثُلْث .

قالت لى : هيه الميه بتفرق ! بتتكلم بالثلث بتقول ايه ؟

قلت لها : يا أمى إذا غلت الميه . بتقول لما تغلى :

أسايا منى وبى وأنا اللى بنارى انجريت

والعشق منى انتحر وأنا اللى بنارى انكويت

فأمى سمعت الكلام ، وغَلِتْ الميه لما بقت الميه بتشيل الحله من عليها وتحط ، وتنطق . قالت لى : يا ابنى الميه اتكلمت ، تعالى شوف عاوز ايه ؟!

فرفعت الغطا بقميصى ، وهاجيب أمى من شعرها ، وأحطها وأنا وراها بنفس الموته ، فأمى شافتنى كده قالت لى : ارجع (بصوت قوى) . فابن الحلال إيده تكش على طول ، وبالوالدين ايه؟ إحسانا (٥٨). فكَشِّيتْ .

قالت لى : بتعمل كده ليه ؟ ! قلت لها : عاوز أموتِّك وأموت أنا بعدك لأن أنا لو مت الموته دى قبل منك .. انتى هتستنى ليا مَعَّارْ لأن أنا لابقى حيلتى باليمين ولا بالشمال . قالت لى : ياواد انت بقيت راجل ؟ ! قلت لها : راجل ونص يا أمى .

خدتنى ، نزلتنى على جِرْبِيِّلْ (٥٩) طوله ييجى عشرين متر ، وعرض الجربيل تلاته متر فى ارتفاع تلاته متر ، ومليان صناديق من الجواهر .

قالت لى: دا بقية مال أبوك ياولد ، إن ضيعت ده ماتورنيش وِشَّكْ تانى

فنزلت على الجربيل ، تاجرت المتاجره بتاعة أبويا ، رديت جميع أموال أبويا كما كانت ، رديت الجربيل كما كان ، المكسب اللى بيجينى النهارده آخد نصه ، بدال ما أقول لهم ياولاد الكلب .. ياصيع .. ياللى مش عارف إيه ؟ نهار ماكنت بأخش القهوه ماحدش يطلب لى فنجان قهوه .. واحد يضربنى بسكينه ، أضرب واحد بسكينه ! أخش السجن ! أفقعهم أغيظهم بايه ؟ أصحن الجواهر ، وادريها في الهوا واقول له :

« ضيع يا هوا ولا يضيعه الأندال ؛ »

دى حكايتى ياشاطر ، قال له : عدَّاك العيب !

بات عنده تلك الليله ، إداله اللى فيه النصيب (٦٠) ، وخد بعضه ونزل ، نزل على مين ؟ على بتاع الهند.

قال له : سلامو عليكم ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، من أنت ؟!

قال له : أنا اللى بعتّنى لبتاع اليمن ، قال له : ما قال لك ؟

قال له : كذا وكذا وكذا ، وجيت من عنده وكرمنى ربنا والحمد لله ، وعاوزين نعرف انت حكايتك ايه بالصلا ع النبى ؟

قال له : حكايتى أنا ياشاطر ، أنا كنت راجل جَمَّال ، وعندى من الجِمّال جملين ، بصيت فى يوم من ذات الأيام ، طَبْ عليا راجل ضيف قال لى : يا جمّال قلت له : نعم . قال لى : أنا ضيفك . قلت له : حق الله (٦١).

خدته ضيّفته ، وديته البيت ، وعندما رحت أجيب للضيف لقمه ياكل ، لقيت الضيف ربنا ألقى عليه بالنوم فنام . قلت عقبال الأكل مايستوى أصحى الضيف ، الأكل استوى ، فبصحى الضيف.

- ياعم ياضيف قوم كُلْ لك لقمه ، قال لى : نام وأنت ساكت . (بغضب) قلت له : قوم كل لك لقمه ، انت جاى من الطريق تعبان قال لى : باقول لك نام وانت ساكت أحسن لك ، أحسن أضرب صُباعِى فى عينك - البعيد - أقلعها

قلت : الله ؟! هو دا ضيف وألا فتوه ! أيه الحكايه ؟ !

- ياعم قُومْ كُل ! قال لى : قلت لك نام ، وماتنبهاش تانى (٦٢)

فقلت أقول لك الضيف مكروم لأجل النبى ، سيبه ، خليه يبيِّت الليله للصبح ، والصبح يتوكل على الله . فسبته نام.

فجالى فى نص الليل بالظبط ، ولقيته صحى !! قال لى : ياجمَّال

قوم شد ع الجملين . قلت : الله ! هو ده ضيف وألا فتوه ! وألا عاوز الجملين ! ابن الليل مايخافش (٦٣) ، قمت شديت على الجملين . قال لى ياراجل ياجمَّال قلت له : نعم ، قال لى : خليك أنت بقى من قدام ، وأنا من وراك ! قلبى لعب فيه الفار (٦٤) ، يضربنى بحاجه من ورا وياخد منى الجملين فى نص الطريق ، فابن الليل مايخافش ، مشيت معاه ، فجه على النهار ماهيشقشق (٦٥) ، قال لى : ياجمَّال خَلِّيكْ أنت من ورايا ، وأنا دليل من قُدام . مِشى دَلِّيل مِسكَتْ قلبى بايدى ، النهار طلع علينا بخير وسلامه . قال لى : ياجمَّال بَرِّك الجملّين هِنَا أهُه ، بركت الجملين هنا هه . بصيت لقيت اتفتح من خيرات الله العظيمة !! راح محمل الجملين ؛ طلَّع بدله بتاعة ملوك . طلع مُكْحِلَهْ يتكحل بيها الأَعَمّى يفتَّح على طول ، ومال وجواهر كتير . قال لى : ياجمَّال .. جمل من المال ده علشانك ، والبدله الكُنُوزى دى علشانك ، ومن السنه للسنه هآجى أزورك هذه الزوَّارة فى تلك الليله عشان انت استحملتنى وهنتك فيها (٦٦) وانت ستحملتنى . فأنا أعمل ايه ؟ طماع والطمع وحش ، عاوز آخد الجملين ، والمكحله كمان دى أهم من كل حاجه ، أعمل ايه ؟ رحت ماسك شوية تراب ، ورحت عافصه فى عِيْنِيه (٦٧) ، وهاسحب الجملين قال لى : إخص عليك ياخاين برضه تعمل كده ؟!! عمل بالمرود يمين وشمال ، فَتَّحْ .

قال لى : فى نظير الليله اللى أنت بَيْتِّنى عندك فيها ، خُدْ جمل من المال والبدله الكنوزى دى ، وقطعت بعادتك ، معدتش آجى أزورك أبدا (٦٨) فخدت الجمل من المال ، والمال كله راح ، كان آخر السنه هيجينى غيره ! وهيطبَّق عليَّه غيره وغيره ، دانا اللى قطعت بعادتى ، فباقول ياللى يضربنى ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى وأقول أستاهل ، أصل أنا اللى ضيعت نعمتى ، وزوارتى كل سنه .. قال له : لا ـ عندك حق تَضربْ ميت جزمه ـ البعيد (٦٩) .

بات عنده تلك الليله ، ونزل على مين ؟ على بتاع اسكندريه ، الخياط . قال له : سلاموا عليكو ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، ماذا أنت ؟! قال له : أنا اللى بعتنى لبتاع الهند ، وبتاع الهند بعتنى لبتاع اليمن ، وبتاع اليمن قصته من طق طق لسلامو عليكم كده ، وبتاع الهند قصته من طق طق لسلامو عليكم دى دى دى ، كَرّهُمْ لُه قوامك . (٧٠) قال له : مظبوط ، عاوز تعرف حكايتى أنا يا شاطر ؟ . قال له : آه ، قال له : ايه على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) .

قال له : يا شاطر أنا راجل خياط متجوز واحده ستْ ، بقى لها أربعين سنه معايا مخلف منها خمسة جدعان ، يشرحوا القلب الحزنان ، قال له : كويس .

قال له : أقل واحد فى مرتبه بياخد له ميت جنيه ، قال له : كويس .

قال له : بصيت فى يوم من ذات الايام ، وأنا قاعد لقيت جنَازه مِعَدِّيه ، مراتى ماشيه ورا الجنازه ، شايله الطين ومِتْزَهَّره ، وحاجه فظيعه (٧١) وبتقول ياجَمَلِّى ، ياسَبْعِى . قلت يانهار اسود !! عامله أقوى من صُحاب الميت ، قلت ايه ده ؟! يكون حد من العيال مات ؟! قمت متقصص مين اللى مات ؟ (أبص فى الميت مش لاقى حد قريبى مات ! (ابنة للراوية) لامن شارعنا ! ولا من حارتنا ! ولا من معرفتنا ! ولا من بلدنا ! ولانعرف اسمه ! ولا من عيلتنا خالص ! طب مراتى عامله كده ليه ؟ ! !

اتخفيت بعبايتى ، ومشيت ورا الجنازه ، لما مشيت ورا الجنازه لقيت مراتى استخبت فى قلب حوش (٧٢) ، أنا شفتها استخبت فى حوش رحت أنا كمان مستخبى فى حوش (ماهو قال ايه ؟ أنا هاتبع الميت ده أشوف ايه نهاية الكلام ، وأشوف مراتى ليه مِبهدله نفسها ، ومقطعه فى هدومها ، وايه اللى حاشرها !! وهامشى لغاية نهاية المدفن ، وأشوف ايه الحكايه ، فلما دخلت المدفن) * دخلت الجنازه التُرَبْ ، أول مادخلت

الجنازه الترب ، مراته استخبت فى حوش ، أهل الميت قَرُوا على الميت ، وأجروا وخدوا بعضهم ومِشْيُّوا (٧٣) هيه بقى ، طلعت م الحوش بتاعها ، شالت المجاديل (٧٤) ، وسحبت الميت من رجليه ، وهم هم هم ، كلت الميت !

أنا شفت كده !! يالطيف ! ! صاحبنا شاف هذا المنظر ، طبعا خايف يِرَوَّحْ البيت ، يعمل ايه ؟ ! خلاص . فقال أقولك ياواد . . . . لما اكتشف إنها غوله ، وخد بعضه طبعا – لامؤاخذه – وروّح الدكان قعد ، وبعت مع الولد ، شوية خضار ، مع شوية بطاطس ، على شوية لحمه وقال له :اجرى قول لمرات عمك ، عمى جاى يتغدى النهارده هو وولاد عمى ، فتحضرى الأكل قوام .

الراجل يعمل ايه ؟ لف على ولاده الخمسه فى وظايفهم ، المُهُمْ وقال لهم : لازم نجتمع النهارده ، ونتغدى مع بعضينا. فالعيال طبعا قالوا إيه ؟ الله ! هو أبونا بيودع مننا وألا إيه؟! أحسن أبونا يكون هيجرى له حاجه . فسمعوا الكلام – وِلَادْ حَلَال . ورَوَحُّوا مع أبوهم .

– هانى ياست نَاكُلْ . قَدِّمَتْ الطَبْلِّيه (٧٥) ، قدمت الأكل .. .. قعدنا كلنا ناكل .. هيه قعدت ورا الباب بعيد !

– الله ! ماتقدمى ياست أم محمود تاكلى ! قالت لى : شبعانه . . اسمح لى .

– ياست أم سيد ، قومى كلى لقمه مع العيال ! قالت لى : قلت لك شبعانه .

– ياست أم إبراهيم دا العيال أول مره ييجوا يتغدوا معانا ، تعالى كلى لقمه ! قالت لى : قلت لك شبعانه ، يعنى شبعانه (بحزم وشدة) قلت لها : يعنى الاكل اللى حَلِّله ربنا ده مش أحسن من الميته اللى أنت جبتيها م التُّرَب . قالت له : الله .. انت شفتنى ! ياخاين ! طب هم هم هم هم . مسكت العيال الخمسه ، كلتهم شفت أنا لما عملت كده (٧٦) ! نطّيت م الشباك ، كنت فى الشارع . فباشك الشكه وأضحك. أضحك

على مره متجوزها بتمى لى أربعين سنه ومعرفهاش إنها غوله ، وباشك الشكه وباعيط ، باعيط على ولادى الخمس جدعان ، اللى يشرحوا القلب الحزنان ، ليا حق ياابنى وألا ماليش حق؟! قال له : ياأخويا ليك حق .

بات عنده تلك الليله ، وصبح نزل لمين ؟ للست بتاع مصر ؛ العروسه اللى هيتجوزها خبط ع الباب ، قالت : مين بالباب ؟ قال لها : أنا اللى بعتيني لبتاع اسكندريه

قالت له : أول مارحت رحت فين ياشاطر ؟ قال لها : رحت لبتاع اليمن وقصة بتاع اليمن من طق طق لسلامو عليكم . قالت له : شفت يا شاطر الصاحب اللى مابينفعش إلا وجيبك مليان ، لما يخلى يعدى منك ويسيبك ! قال لها : عندك حق .

قالت له : تانى مارحت فين ؟ قال لها ؛: رحت لبتاع الهند .

قالت له : شفت ياشاطر ، الخاين مابينفعش ، حَبْ يخون الراجل ويعميه وطمع.. طمعان ياخد ماله ويسيبه ، هه شفت!؟ قال لها : عندك حق

ـ وقالت مارحت فين ؟ رحت لبتاع اسكندريه ، وقصته من طق طق لسلامو عليكم ، قالت له : شفت ياشاطر .. هان عليها ضناها ، خمسه جدعان ، من قبل ماتشوفهم عينيها ، القلب من جوه شافهم ! هانت وهانوا عليها وكلتهم !! قال لها : أى نعم !

قالت له : أنا بنت مفيش حد حارسنى إلا ربنا سبحانه وتعالى ، تتجوزنى بسنة الله ورسوله ، وإذا عملتوا معايا بنط من الابناط (٧٧) دى ، هاعمل معاكم انتو الاربعين (٧٩) ، كما عملت ديه مع ضناهـا

قال لها : أعوذ بالله هو أنتِ منهم ؟!! سلامو عليكم ، أنتِ فى حالك وإحنا فى حالنا . وبعدوا عنها الاربعين ، وخافوا وهى عاشت بنت بنوت على قيد الحياه .

وكنت عندهم وجيت الوقتِ ، والسلام عليكم) * (٧٩) .

الهوامش :

(١) جمع هذا النص فى صيف العام الماضى (يونية ١٩٨٦) من الراوية / على السيد على عبد الله ٦٣ سنة ـ يقرأ ويكتب ـ يعمل « مبيض محاره » ـ أرمل ـ لديه سبعة من الأبناء والبنات (متزوجون ويعولون) ـ من أهالى منطقة أم المصريين بالجيزة يتميز هذا الراوية بالشهامة والكرم ، وينتمى فى أصوله الى محافظة الجيزة حيث يقطن الآن ، لكنه ولد بالاسماعيلية وتزوج منها وأنجب معظم أبنائه هناك بعد أن انتقل اليها مع والديه اللذين كانا يعملان كطباخين فى أحد القصور ٠ عاد الى منطقة الجيزة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ مع التهجير ، حيث أقام بجوار عائلته ولم يعد الى الاسماعيلية بعد رجوع المهجرين ٠

سافر هذا الراوية بحكم عمله فى المقاولات وأشغال المبانى الى عدد من الدول العربية الشقيقة مثل السعودية ، والكويت والأردن والعراق وليبيا ٠ ويتميز هذا الراوية بقدرة فائقة على الأداء وتجسيد المشاهد ، علاوة على صوت قوى ٠

(٢) حرص الباحث ـ قبل كل شىء ـ على تدوين النص كما يؤدى فى سياق القص الشفاهى مع محاولة الاقتراب ـ الى حد ما ـ من الحرف الفصيح ، وينبغى ملاحظة أن صوت القاف ـ فى النص ـ ينطق همزة ، ومن هنا آثرت أن أدونه برسمه الفصيح منعا من الالتباس ، وقد فعلت الأمر نفسه مع بعض الحروف المشكل بين الفصحى والعامية مثل صوت الذال والضاد والظاء ، وحين ينتفى اللبس كنت أسجلها على الصورة التى تنطق بها مثل كلمة مضبوط التى تنطق مظبوط ٠٠٠ الخ ٠

وقد استعضت عن الوقفات والحركات والسكنات الصوتية التى يؤديها الراوية بعلامات الترقيم ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة والنقطة وعلامات الاستفهام والتعجب والشرطة والشرطتين والتنصيص وغير ذلك ٠ وفيما يختص بالهامش ، فاننا نلحظ ـ على مستوى لغة القص ـ لجوء بعض الرواة الى ما يسمى ب (أسلوب التفاصح) وهو الاسلوب الذى تتراوح فيه لغة القص بين الفصحى والعامية ، ومنه أيضا تطعيم الرواة لحكاياتهم بعبارات وألفاظ وكلمات فصيحة وتختلف أهداف الرواة فى لجوئهم الى هذا الأسلوب اختلافا بينا ، بيد أنه ينبغى التنبه الى انتشار هذا الأسلوب فى عدة مواضع من الحكاية ، لذا لزم التنويه ٠

وقد راعيت وضع تداخلات المتلقين للنص بين قوسين حتى لا يختلط بكلام الرواية، وقد أثبتها لأهميتها فى درس الأداء ٠

(٣) تعبر النقاط التى بين القوسين عن مدة فترة الصمت التى لجأ اليها القاص ، اذ ان وقفات الصمت تعد جزءا من الأداء ، وعليه فان طول المدة يختلف باختلاف عدد النقاط ، فالنقاط الأربعة أطول فى مدتها عن الثلاثة وهكذا ٠٠

(٤) مملوك : أى جميل ، وهى تسمية تستخدم علما للجمال فى صيغة المذكر فيقال للرجل الجميل : مملوك ٠

(٥) الأجنة قطعة قصيرة من الصلب المصمت ذات طرف حاد لقطع الحديد أو تستخدم للكسر ، والشاكوش هو أداة الدق والطرق ، أما كلمة (بتاع) فهى

لأزمة من لوازم الحديث تعبر عن الصيغة الفصيحة (وخلافه) أى وأدوات أخرى أو أشياء تفهم ضمنا من سياق الكلام ٠

(٦) جوهراية يقصد جوهرة ، وصيغة التصغير معروفة فى العامية ، فجوهرة هي جوهرايه ، وبلحة هى بلحايه ، وعنبة هى عنبايه ٠٠ الخ ٠

(٧) دارت : أى أخفت ٠

(٨) تلجأ العامية فى صيغة النفى أو النهى الى وضع أداة النفى أو النهى قبل الفعل ثم تلحق حرف الشين بالفعل بدلا من اضافة الأداة الى الفعل فقط ، وقد تستخدم العامية الصيغة الفصيحة فى النفى ، ولكن بصورة أقل ، بيد أنها حين تستعمل (ما) بمفردها بدون حرف الشين الملحق بالفعل ، فان الصيغة عندئذ تستعمل فى الحض على الفعل ، والحث على عمل ما ٠

(٩) هيديهولك : سيعطيه لك ٠

(١٠) أى ملألها حجرها بالمال ٠

(١١) الصييته : مقرءوا القرآن المشهورون ، والذين يعرفون بجمال الصوت ولعل التسمية قد جاءت من هنا ، كما تطلق التسمية نفسها على بعض المنشدين الدينيين ٠

(١٢) أنعبش : أى أفتش وأبحث ٠

(١٣) فدى : فهذه ٠

(١٤) ميتم : مأتم ٠

(١٥) شيخ المنسر : زعيم اللصوص ٠

(١٦) تتخض : أى تفزع ، وهى مستعارة من عملية خض اللبن المعروفة فى الريف : تلك العملية التى تنفصل فيها حبيبات الزبد عن السوائل فى اللبن ، ومن هنا تأتى بلاغة اللفظة فى الدلالة على الفزع الذى تنفصل فيه شجاعة الانسان عن نفسه بعد هزة مفاجئة ٠

(١٧) ملعوب : أى حيلة ، ومنها « ملاعيب شيحة » المعروفة فى سيرة الظاهر بيبرس ٠

(١٨) طيب مين اللى هيعمل ده ؟ : اذن من سيقوم بهذا ٠

(١٩) ما يبينوش نفسهم جرابيع : لا يظهرون أنفسهم الا فى صورة وهيئة حسنة ، ومفردها جربوع ، وهو الحيوان المعروف الذى يشاهد فى الريف وبعض الأحياء الشعبية ـ وهو غير العرسة ـ واللفظة تدل على زراية الهيئة ووضاعة الشأن ٠

(٢٠) نزيه : أى مهندم وحسن الهيئة ، وللكلمة دلالات كثيرة تفهم من سياق الحديث ٠

(٢١) فجالها : أى فجاء لها قبل آذان الفجر بمدة ساعة ٠

(٢٢) (طخ تك) يلجأ الرواة الى احداث مثل هذه الأصوات لتجسيد حكاياتهم وتقريبها الى الذهن بأداء مثل هذه الأصوات التى تشد المتلقين ، وتجذبهم ، وتلك وسيلة من وسائل مسرحة الحكاية ٠

(٢٣) (أدينى مما أعطاكم الله ٠٠) صيغة من صيغ السؤال والشحاذة ، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن تلك الصيغة وغيرها تستخدم فى التسول الا أنها تحمل بعدا أعمق من مجرد السؤال ، اذ أن عالم الشحاذة بأدعيته وأشعاره وصيغ سؤالاته يظهر فى مجمله وعى هذه الطائفة بحقها فى مال من يملك ، انطلاقا من مفهوم التكافل الاجتماعى فى الاسلام ، فمن يملك (طبقا للصيغة) ليس سوى مستخلف على مال الله ، وحين يعطى فانه يقدم من مال الله وليس من ماله ، كما أن الشحاذ حين يصف نفسه بالسائل (أو العاجز أو المريض أو غير ذلك من صور استدرار العطف) فانه على الرغم من صفته تلك لا يقف الا على باب الله ، أو الكريم أو العاطى ، أو غير ذلك من أسماء الله الحسنى ٠

(٢٤) حفنت حفنه برضه : أى أخذت كومة من المال وأعطتها له أيضا ، وبرضه من الألفاظ التى بقيت منذ الحكم التركى ، وهى (برضل) التركية التى تعنى هوكذا ، وأيضا : لمزيد من التفاصيل انظر قاموس العادات ـ أحمد أمين ٠ ص ٣٣٨

(٢٥) لسه : هى اختصار لكلمة للساعة ، ايثارا للسهولة والتخفيف ٠ وتعنى ليس بعد ٠

(٢٦) عند هذا الموضع قام الراوية بتمثيل المشهد بأن أمسك معصمه ليقرب الصورة الى جماعة الحضور بغرض شدهم الى ما يحكى ٠

(٢٧) اخص : عار عليك ٠

(٢٨) هس هس : بضم الهاء وسكون السين وهى صوت يحاكى السكون ، ويعبر عن الصمت وخلو المكان من الناس أو من الأحياء المنظورة ٠

(٢٩) ألف محبوب : المحبوب عملة تركية قديمة صكت كبديل عن الدنانير العربية ، وكان يسجل عليها أسماء سلاطين آل عثمان ، منذ عهد سليم الأول ، اذ يقال محبوب سليمى ، محبوب مصطفاوى ، محبوب محمودى ، نسبة الى السلطان سليم الأول ومن تلاه ، وقد شاع استعمال هذا النوع من النقود فى كل بلاد العالم العربى التى استولى عليها العثمانيون ، ولارتفاع عياره وجمال نقشه تزينت به النساء ، وكانت قيمته تساوى ٣٧٫٥ قرشا صاغا من الفضة ، وهو من الذهب الخالص اذ هى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب وقد استمرت تتداول فى مصر حتى عصر محمد على سواء أكانت مضروبة فى استانبول أو فى مصر نفسها ، وقد توقف تداولها سنة ١٨٣٩ ٠ لمزيد من التفاصيل راجع : النقود العربية ماضيها وحاضرها د٠ عبد الرحمن فهمى المكتبة الثقافية ١٩٦٤ ـ القاهرة ص١١٧ ٠

(٣٠) (من طقطق لسلامو عليكو) لازمة من اللوازم التى تستخدم كثيرا فى لغة القص والحواديت ، وتعنى من البداية الى النهاية ٠

(٣١) قطع : تقال عند الحصول على شىء يقطع أو يقص من مجموعة ، أو امتداد وتطلق للدلالة على الشراء ، مثل (قطع حتتين قماش » أى اشتراهم ، وهى هنا تعنى أنه قد اشترى تذكرة للسفر ٠

(٣٢) مفارق : جمع مفرق ، أى تقاطع وتجمع على تقاطعات ٠

(٣٣) لامؤاخذة : من لوازم الحديث فى الحكايات ، وتعـد من الكلمـات الاعتراضية التى تحمل دلالة الأسف على مضمون الحديث اذا احتمل أكثر من دلالة ،

وكان من بينها دلالات سيئة المغزى أو المعنى ، ومنها (البعيد) و (الأبعد) وقد تكررت فى ثنايا هذه الحكاية هى ومثيلاتها فى أكثر من موضع ٠

(٣٤) يتصعب عليه أوى : أى حزن على حاله حزنا شديدا ٠

(٣٥) تمصمص لون : عبارة تحمل قدرا من البلاغة ، لما بها من تشبيه ، فهى تقال لمن يزم الشفاة حزنا وأسى بصوت مسموع ، والفعـل مأخوذ فى الأصل من جرش الليمون الحامض للتغلب على المرارة فى الحلق والزور ، وقد التقط الراوية المشهد بمهارة ، وجسـده بلاغيا للدلالة على الاعتراض والاستنكار من ابداء الحزن والأسى ، وتعنى أننا لسنا فى حاجة الى هذا الحزن وذلك الأسى ٠

(٣٦) من مصر : يعنى القاهرة ، وقد صارت الكلمة علما على القاهرة فى مختلف أقاليم مصر ، اذ يقول أهل الريف « رايح مصر ، وجاى من مصر » يقصدون القاهرة ، وفى الاسـكندرية يطلقون على القاهرى (مصرى) وعلى محطـة السكك الحديدية الرئيسية هناك (محطة مصر) ويطلق القاهريون على أنفسهم التسمية نفسها ٠ لمزيد من التوسع راجع : القاهرة فى الأغانى الشعبية د٠ أحمد مرسى ـ مجلة الفنون الشعبية العدد ٨ يوليو ١٩٦٩ ٠

(٣٧) (على ماتوحدوا الله) صيغة من صيغ الأداء ، يكثر الرواة المتمازون من استخدامها فى مواضع معينة فى أثناء الحكاية ، وغالبا ما يستخدمونها فى الحكايات الطويلة ٠

(٣٨) بدله كنوزى : أى بدلة ملوك أو غالية الثمن ٠

(٣٩) ميه : مائة ٠

(٤٠) استاهل : استحق مايحدث لى ٠

(٤١) آه ٠٠ ماشى : وتعنى الأولى فيما تعنى الموافقة ، وتدل الثانية على سريان الاتفاق ، بمعنى اتفقنا ٠

(٤٥) (تك) حركة تدل على الانتقال السريع من منطقة لأخـرى ، أو مكان لآخر أو بين فعل وآخر ، ويؤديهـا الراوية بالنقر على أى جسـم صلب بجواره أو بفرك أصبعى الوسطى والابهام ليحدث هذا الصوت ، وتعبر عن الايجاز والاختصار فى السرد ، اذ أنه سافر فى ثوان ، وعثر فى التو واللحظة على بغيته (لمزيد من التفاصيل أنظر : صفوت كمال ـ الحكايات الكويتية ـ ١٩٨٦ ـ الكويت) وما بين الفعلين (الانتقال والوصول) فان الراوية يتركه لخيال المتلقى ، وتلك وسيلة بارعة من وسائل مشاركة المتلقين فى ملأ الفراغات بين أحداث الحكاية بأعمال الذهن بدلا من تقديم كل التفاصيل بصورة جاهزة ٠

(٤٣) (كرسى اللى بيقول اخلع الأسنان) استخدم الراوية نوعا من الاستدعاء البيئى لمشهد معروف ليجسد الصورة ، فاذا كان يتحدث عن الهند فانه يستخدم تشبيها محليا ليزيده وضوحا ويقرب الشكل الى الأذهان ٠ ومخلع الأسـنان هذا (بتشديد اللام) شخص كان يتواجد بالموالد العامة الشهيرة كمولد الحسين رضى الله عنه والسيدة زينب ، مثله مثل « المطاهر » الذى يقوم بعملية ختان الأولاد ، وغيره من مظاهر المولد ٠

(٤٤) برطوشة قديمة : أي حذاء قديم ممزق ٠

(٤٥) (العاشق فى جمال النبى يصلى عليه) لازمة من اللوازم التى يستخدمها الرواة لأحداث نوع من التناغم الصوتى بين لفظة أيه ٠٠ وعليه ، لجذب انتباه المستمعين ، واعدادهم لحدث جديد فى الحكاية ٠ راجع هامش (٣٧) ٠

(٤٦) يصحن ٠٠ يدريها : يطحن ، وقد أبدل صوت الطاء بصوت الصاد الذى ينتمى الى المخرج نفسه ، ولكنه أخف منه فى النطق ، بما يتناسب وميل العامية الى السهولة والتخفيف ، يدريها : يذروها فى الهواء ، والتغير الحادث فى الكلمتين طفيف ولا يمس بنيتهما فى الأساس ٠

(٤٧) زغده فى جنابه : لكزه فى جنبه ٠

(٤٨) هون : يقصد بهـا (هنا) ، وينتمى هذا الأسلوب الى نوع الأساليب الجيدة للأداء وهى تلك الأساليب التى يحاول فيها الرواة محاكاة أفراد من لغات وقوميات مختلفة من الشخصيات التى يقصون عنها ، لكن (هون) لا تنتمى الى لهجة اليمن ، وانما هى قريبة جدا من لهجة بلاد الشام ، وهى اللهجات التى استمع اليها الراوية من اللهجات العربية فى البلدان الشقيقة التى سافر اليها ، كما ألمحنا الى ذلك فى حديثنا عنه وقد لجأ الى هذا ليبعد بنا عن نطق الكلمة فى اللهجة المصرية ٠

(٤٩) ضيعت : الأولى أنفقت ، والثانية بمعنى فقدت وأضعت ٠

(٥٠) أخش : بفتح الهمزة وضم الخاء ٠ أى أدخل ٠

(٥١) الاصطباحة : تطلق على كل ما يتنـاوله الانسان فى الصباح من طعام أو شراب أو ما يتلقاه من رزق مبكر ، وهى تستخدم أكثر ما تستخدم فى الأحياء الشعبية ٠

(٥٢) نضيف : يعنى أنه صار مفلسا ، لايملك شيئا ٠

(٥٣) نخلع : أى نفر ونهرب ٠

(٥٤) (٠٠٠) فى موضع هذه النقاط تشبيه يعد من ألفاظ السباب واللعنات ، ويقال للاهانة الشديدة والجارحة ، وقد منعنا المقام من اثباته ٠

(٥٥) (أيوه ٠٠ نعم ٠٠٠) محاولة لتقليد حركة صبى القهوجى الدائبة فى المكان ونداءه على الجالسين بهذا الصوت حتى يرضى كل زبائنه ، فيشعرون أنه ملتفت اليهم ، وغير غافل عمن جاء الى القهوة ولم يطلب شيئا من المشروبات بعد ٠

(٥٦) معار : عار وذلة ٠

(٥٧) تفرق : بتشديد الراء وكسرها ، أى تغلى غليانا شديدا ، والكلمة مأخوذة من فوران المياه ، أى حركتها الشديدة المضطربة عند الغليان ٠

(٥٨) احسانا : استدعاء للآية القرآنية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم اغضابهما أو القيام بأى عمل يسىء اليهما ولو كان بسيطا حتى بمجرد (التضجر) لا القتل ، والاستدعاء له وظيفة تجسيد الموقف والتذكرة برأى الدين منه ، ويهدف كذلك الى نيل اعتراف جماعة المتلقين به ، لأن ابن الحلال تقصر يده عن أذى الوالدين، كما يحض على ذلك الدين والمجتمع ٠

(٥٩) جربيل : سرداب ٠

(٦٠) يلاحظ أن زعيم اللصوص لم يتلق اعانة مالية فى سفرته تلك بعد نفاذ نقوده الا من اليمنى ، ذلك الذى استفاد من تجربته ، وخبر الصديق وعرف الدنيا ، بينما لم يطلب شيئا من الهندى الذى طمع فى نصيب من مد له يد المساعدة ، مع عرضه لذلك ، وهى مسألة تثير علامة استفهام ، فعلى الرغم من أن رحلته كلها كانت فى سبيل المال ، بل فى سبيل الحصول على ثروة ابنة الصياد اليتيمة الا أنه على مايبدو قد استفاد من الدروس التى قابلته ٠

(٦١) حق الله : صيغة منتشرة بصورة كثيفة فى حكاياتنا الشعبية فى كل مكان بعد أن أوشكت على الاندثار من واقع العادات والتقاليد الفعلية والصيغة تختلف عن صيغة السؤال السابقة فى أنها ترتبط بالضيف وحق ضيافته ، فاذا كانت الصيغة السابقة (هامش ٢٣) تختص بفئة المساكين والمتسولين الا أن هذه الصيغة تختص بكل غريب أو عابر طريق ـ سواء كان مسكينا أو غير ذلك ، وقد يقولها الضيف أو المضيف ، فاذا سلم أحدهم ، وقال الآخر (اتفضل ؟ فان الثانى يبادره بالقول ـ ان أراد الضيافة ـ (حق الله) « أى أننى سآتى معك لآخذ ضيافتى عندك التى هى حق الله فى مالك » ٠

واذا قال عابر طريق لصاحب دار : (أنا ضيفك) ، فان صاحب الدار يرد عليه بالصيغة نفسها : (حق الله) ـ كما فى حكايتنا ـ أى أنك ضيفى وما ضيافتك الا حق الله فى مالى ٠

(٦٢) ما تنيهاش تانى : أى لا تكررها ثانية ، وهى أسلوب نهى يقال عند الغضب أو تعنى النهى عن أمر أو طلب ٠

(٦٣) ابن الليل : وهى تستعمل استعمالين : أحدهما أن تطلق على الحرامى . ذلك اللص الذى يسهر الليل ليسلب الناس نقودهم ، أو يسرق منازلهم ٠ والثانى أن تطلق على الرجل الشجاع الذى لايهاب الظلام ، ويتحرك فى أثنائه غير مبال باللصوص وقطاعى الطرق ، مثل الخفراء ومن يعملون فى مهن ليلية ٠

(٦٤) قلبى لعب فيه الفار : كناية عن القلق والشك ، والصيغة تعنى تحرك الهواجس والظنون داخل الصدر ، كما ينبش الفأر فى الجدران والجبال ٠

(٦٥) يشقشق : يظهر ، وهى مشتقة من شق ضوء النهار لجهامة الظلام ، ويقولون شقشقة الطيور ، لأنها تسعى فى الصباح الباكر محدثة شقشقة بأصواتها أى تشق سكون اللحظات الأولى من الفجر بأصواتها بعد الاظلام والصمت المطبق . والشقشقة من معانيها الافصاح فى الكلام ٠ الوسيط جـ ١ ص ٤٩١ لسان ص ١٨٥ جـ ١٠ ٠

(٦٦) أهنتك فيها : أى أهانتى لك وتحملك ٠

(٦٧) عافصه : أى قذف التراب على عينيه ٠ أى غطى به عينيه ٠ الوسيط جـ ٢ ص ٦١٧ ٠

(٦٨) معدتش : لن أعود لزيارتك أبدا ٠

(٦٩) البعيد : من اللوازم الاعتراضية أنظر هامش ٣٣

(٧٠) كرهم له قوامك : أى كررهم له بسرعة ٠

(٧١) شايلة الطين ومتزهرة : عادة مندثرة فى التعبير عن الحزن الشديد عند الوفاة ، اذ كانت النساء تصبغن أوجههن وأيديهن بالنيلة ، أو الصبغة الزرقاء (الزهرة) التى تستعمل فى الغسيل لتظهير ألوان الثياب ، وكن يحسين التراب على رءوسهن فيتحول الى طين بفعل العرق ، ومن عاداتهن فى هذا أن يدرن حول البلدة أو الحى سبع مرات ، وحين يصلن فى كل مرة الى بيت المتوفى يرتفع صراخهن وعويلهن بعد أن يتوقفن لبرهة ، ثم يعاودن السير من جديد حتى يدفن ، ولهن فيما بعد الدفن شعائر وطقوس ، لا مجال لها هنا ٠

(٧٢) الحوش : اسم المدفن الذى يدفن فيه الموتى ، ويختص المدفن بعائلة معينة أو أسرة ، ويتكون من مبنى عبارة عن غرفة أو اثنين ، ثم مدخل المدفن حيث نجد المقبرة ، والاسم وحده يعنى المدفن ، أما اذا أضيفت ، فهى حوش البيت ، حوش المدرسة ٠٠ الخ ، ومجموعة الأحواش تسمى المقابر أو القرافة ، أو الجبانة ، لكن الكلمة (حوش) بمفردها تعنى المنزل فى بعض البلدان العربية ٠

★ تعليق من بعض الحضور

(٧٣) المجاديل : هى القوائم الحجرية التى تسد مدخل المقبرة ، وترتكز على حافتى المدفن ، ويختلف عددها باختلاف مساحة المقبرة ، وتعد من الأسمنت وحديد التسليح أو من الحجر الجيرى ٠

(٧٤) عند هذا الموضع قال زائر من الأقارب مستنكرا المقاطعة والتكرار هو بيعيدهم تانى ليه ؟! ومثل هذه التعليقات تعد جزءا من الأداء ، ولا تقل أهمية عن النص نفسه لتوضيح الأداء وسياق القص ٠

(٧٥) الطبلية : هى المائدة الرئيسية فى القرى ، والأحياء الشعبية فى المدن ، وهى عبارة عن مجموعة من الألواح الخشبية المتراصة بشكل دائرى وتختلف فى اتساعها على حسب حاجة المنزل ، ولها أربعة قوائم قصيرة ، ومن يأكل عليها يجلس على الأرض أو فوق حشيات قطنية ، وتوضع عليها – أحيانا – صينية الطعام وبداخلها أطباق الأكل ، وقد تستعمل بدون هذه الصينية ٠

(٧٦) عند هذا الموضع بينما يحاكى الراوية صوت التهام الأم الغولة لأولادها ، القيت مجموعة من التعليقات من الحاضرين ، اذ قال أحدهم « آه » هيفسر لها أهه !! » فرد عليه الثانى : « آه ٠٠ طب بحنكه (زل بلسانه) لو كان غطى الدور كان مرق ! » فأجابهم الثالث حزينا على مصير الأبناء « يا ولدى ٠٠ ياريته ما كان جمعهم ! » وهو مما حول النص مما سبقت الاشارة اليه ٠

(٧٧) بنط : حيلة ، وهى تتبادل الدلالة مع ملعوب ، والكلمة بمفردها تعنى الفعل السىء ، الا اذا أضيفت فهى تحدد الكيفية (بنط حلو ، بنط كويس بنط وحش ٠٠ الخ) وهى ترتبط بسياق الكلام فى الغالب الاعم ، ومنها : (دقة) و (ملعوب) و (دور) ٠٠

(٧٨) الأربعين : يقصد عصابة الأربعين حرامى المعروفة ٠

(٧٩) وفى النهاية تدخلت ابنة الراوية بصيغة أخرى لختام الحدوتة قائلة : « دا تاب على أيديها واتجوزوا » ٠

الألحان الشعبيّة وتربية الطفل موسيقيًّا

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

ان التصدى لاعداد جيل مصرى ناشىء ، يواجه مشكلات هذا العالم الذى يأخذ بأسباب النمو والتطور السريع ، يحتم على المعلم أن يبتكر أساليب حديثة وعصرية فى تربية الطفل الموسيقية تستند الى جذور مصرية أصيلة . وهذا النشء الذى تعهدناه بالتربية والتعليم السليم يفرض علينا أن نهىء له أقصى ما نستطيع من الوسائل المساعدة على توجيه شخصيته وجهة سليمة .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التربوية الموسيقية الحالية المستخدمة فى مصر تحتاج لمزيد من المراجعة والتقنين ، حيث أن أغلب مقررات مناهج التربية الموسيقية ذات طابع أوربى فى حين أن المأثورات الشعبية فى موسيقى الطفل المصرى يمكن أن تؤدى دورا رئيسيا فى مجال توجيه ثقافة الطفل الموسيقية ، ولهذا كانت رغبتى الملحة فى محاولة ايجاد مصدر تعليمى جديد يتناسب مع الطفل المصرى يحببه فى الموسيقى ويجذبه لفهم فنونها المتعددة .

ولما كان لدى الطفل المصرى تراث فنى رائع وضخم من مأثورات الألحان الشعبية والأغانى الشعبية المتنوعة ، كان لابد من استخدام أساليب تربوية موسيقية جديدة وعلمية تصل لمستوى الأساليب العالمية ، ولكن فى اطار مصرى خالص يعتمد على موسيقى مصرية صميمة بل على ألحان وايقاعات من الواقع الشعبى المصرى .. ومن هنا كانت الحاجة لكى ينظر التربويون الموسيقيون الى المأثورات الموسيقية الشعبية بنظرة تربوية موسيقية ، والكاتب هنا لا يرفض أساليب التعليم الموسيقى الحديث ، بل على العكس يؤكد على الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا . ولكن لابد أن نتذكر أن لكل بيئة ظروفها ومشكلاتها ، ولذلك يجب علينا أن نستشف من الأصول التاريخية الحية للطفل المصرى الأساليب العصرية فى تربيته وتوجيهه .

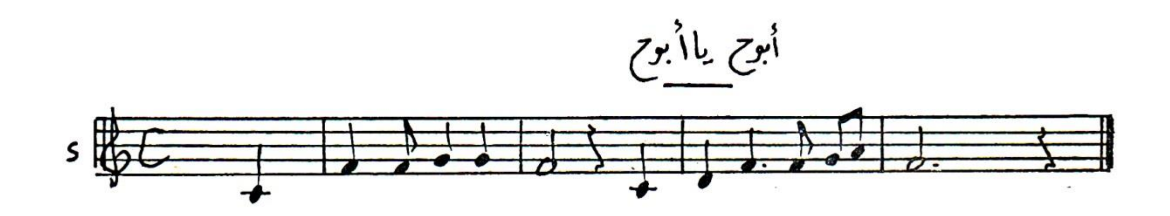
تطبيق أهداف تربوية :

تتميز الأغانى التى يغنيها الأطفال بألحان بسيطة النغمات والأبعاد الموسيقية ، وكذلك الايقاعات الا أنها عميقة المعنى ٠ تعبر عن احساس الطفل الحقيقى ، فهى ترسم صورة واضحة للبيئة التى يعيش فيها ، صورة صادقة عن الانفعالات النفسية للطفل وعن ميوله وطبائعه، ولن نكون مخطئين اذا قلنا أن من الحوادث التاريخية والتطورات الاجتماعية ما سجل بالأغانى الشعبية ، فهى بلا شك لون من ألوان التعبير عن الانفعالات التى تتعرض لها الشعوب طبقا لتطور البيئة سياسيا واجتماعيا ودينيا ٠٠ وأحب أن أنوه هنا ، أن تجربتى فى التدريس فى المعهد العالى للكونسيرفتوار ، قد أفادتنى فى ادراك أهمية وضع مناهج دراسية تعتمد أساسا على وجود المادة الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها التربوية ٠٠ كما ثبت لى من خلالها أن ادخال ألحان أغانى الأطفال فى العملية التربوية الموسيقية ، يحقق هدفين ، الأول تربوى عام يسهم فى نمو انتماء الطفل ، ويكسبه الشخصية القومية ، ويساعده على نمو وعيه الاجتماعى والدينى ٠ **والثانى** هدف خاص بالناحية الموسيقية يسهم كثيرا فى تنمية قدرات الطفل الموسيقية ، ويمهد أمامه السبيل لفهم كثير من الحقائق الموسيقية الصعبة على مداركه ، فى مراحل تعلمه الأولى ، وهذا بالاضافة الى اتاحة الفرصة للطفل للتعرف على البيئات المختلفة لبلاده التى تنبع هذه الأغانى من صميم حياتها ٠٠ ولكن ٠٠ كيف نستطيع أن نوظف اللحن الشعبى داخل العملية التربوية ؟ ٠

وللاجابة عن هذا السؤال يجب أن يتبع المعلم خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرس المعلم ـ الخصائص العامة لألحان الطفل الشعبية دراسة مستفيضة من الوجهة الموسيقية البحتة ثم يستخلص لكل لحن شعبى على حده ، مميزاته الايقاعية واللحنية ، كالمساحة الصوتية والمقام والأبعاد الموسيقية ٠٠ الخ نموذج (١) من كتاب السيدة بهيجة رشيد ألحان شعبية للأطفال ٠





ياعلى ياإبنى مطلى ذقنى



والخطوة الثانية : اختيار اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية من موسيقى الأطفال المتنوعة طبقا لمتغيرات المكان والزمان والبيئة الاجتماعية ونوع الطفل ، لذلك نذكر المعلم عندما يعد لحنا شعبيا معينا أن يراعى تناسبه مع مرحلة نمو الطفل الفكرية والفنية ، وأن يحدد مسبقا – من خلال اختياره للحن الشعبى – هدفا تعليميا يتلاءم مع مفهوم اللحن الشعبى الواسع ، ويقوم المعلم بتدريسه من خلال هذا المفهوم ، وفى ضوء فلسفة تتلاءم مع طبيعة هذا اللحن . وسواء كان الهدف نظريا كما فى القواعد النظرية أم كان الهدف عمليا كتنمية الادراك الحسى ، فان الموضوعات التى يمكن للمعلم أن يدرسها من خلال الألحان الشعبية تتحدد فى النقاط التالية :

١ – الايقاع .

٢ – اللحن .

٣ – النظريات الموسيقية .

٤ – تعدد التصويت .

٥ – الابتكار والابداع .

منذ البداية لا يستطيع الطفل الكتابة أو القراءة ، ولكى نحاول أن ندرس للطفل الموسيقى بأسلوب سهل ومبسط ، علينا أن ندخل اليه بالمدخل الذى يحبه وهو « اللعب والغناء » لذلك نقول أن فى التعليم الموسيقى المبنى على أساس الألحان الشعبية – التى غالبا ما يصاحبها ألعاب شعبية – مدخلا سهلا لتعليمه الموسيقى ذلك لأن لهذه الألحان تأثيرها الكبير على وجدان الطفل وتذوقه الموسيقى السليم ، وتعليمه المبنى على الادراك والفهم .

(أ) الايقاع :

ان فى اللحن الشعبى وايقاعاته خامة فنية خصبة تفيد الطفل فى تربيته الايقاعية ، وسوف يجد المعلم سهولة فى شرح الايقاعات الجديدة على مفهوم الطفل عند الاستعانة بالمأثورات الشعبية الايقاعية وذلك كما فى شرح الموتيف الايقاعى (تا فا فى) (١) بمعنى أنه ، لو أدمج المعلم هذا الشكل مع الشكل (تا تى) (٢) سوف يكونا الضرب الايقاعى الشعبى المعروف فى مصر باسم المصمودى الصغير (٣) ومن ناحية أخرى فان المادة الايقاعية الشعبية لا تقتصر على ايقاعات الموازين البسيطة ($\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$)

١

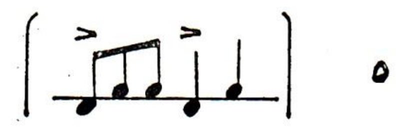
٢

٣



بل تتميز فى كثير من الأحيان بالايقاعات العرجاء والمتغيرة التى يمكن الاستعانة بها عند تدريس المادة الايقاعية المستخدمة فى الموسيقى المعاصرة، وذلك كما فى شرح الميزان الأعرج $\frac{10}{8}$ والمقترن بالضرب الايقاعى (٤) .

والمسمى بالسماعى الثقيل فى الموسيقى العربية ، كما يمكن شرح الميزان $\frac{10}{8}$ بتقسيم $\frac{5}{8}$ وأيضا فى الميزان $\frac{7}{8}$ والمقترن بايقاع



المعروف عندنا باسم (دور هندى) .. أما فى حصة الايقاع الحركى فيجب أن يتذكر المعلم أن لحن الأغنية الشعبية يرتبط عادة بلعبة معينة أو تكوين جماعى يمكن أن يفيد فى شرح معلومته الجديدة ولذلك نستطيع أن نقول أن للمأثورة الايقاعية الشعبية فائدة مباشرة فى فهم الطفل للعنصر الايقاعى فى مراحل مناسبة من تطور نموه الفنى والذى كان من الممكن الغاؤه أو تجنبه أو تأجيله لمراحل متأخرة جدا من دراسته الموسيقية .

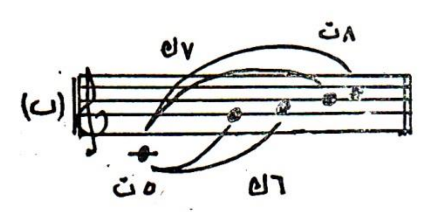
٢ ـ اللحن :

ولعل أهم المشاكل التى تواجه معلم الموسيقى فى معالجته لهذه الألحان ، ادراك الطفل للأبعاد الموسيقية Intervals باختلاف درجاتها وأنواعها .. ولتبسيط هذه العملية يقوم المعلم بتدريس المسافات الموسيقية بطريقة اسميها ، « دراسة الأبعاد الموسيقية على أساس المقامات العربية فى دراسة الأبعاد » .. ومن المعروف أن المقام العربى يبنى على جنسين الأول جنس الجذع ، والثانى جنس الفرع .

نموذج (٢) ، مقام العجم على نغمة دو :

لذلك نجد أن من الطبيعى أن ندرس فى البداية ، المسافات التى تكون ذلك الجنس الأول بالنسبة للأساس ، وذلك كما فى وجود الرابعة التامة والثانية الكبيرة والثالثة الكبيرة فى جنس جذع مقام العجم . ثم ندرس بعد ذلك المسافات التى تكون الجنس الثانى بالنسبة للأساس tonic فتظهر بذلك بعد الخامسة التامة ثم السادسة الكبيرة والسابعة الكبيرة وأخيرا الأوكتاف .. فى جنس الفرع لنفس المقام (العجم) . **نموذج (٣) أ ، ب :**





وبذلك تدرس الأبعاد الموسيقية بالترتيب المتدرج الآتى :

الرابعة التامة . ثم الثانية والثالثة بنوعيهما ثم الخامسة التامة ثم السادسة والسابعة بنوعيهما وأخيرا الأوكتاف بعد ذلك تأتى دراسة المسافات الزائدة والناقصة .

ويهمنى أن أؤكد على ضرورة استخدام اللحن الشعبى ، وكذا الأغنية الشعبية كمدخل مهم وضرورى فى تربية الطفل المصرى موسيقيا . وكخطوة أساسية تأتى نتائجها المؤثرة فى دراسة اللحن والأبعاد الموسيقية ، كما يجب ربط كل بعد موسيقى بلحن شعبى معين أو لحن ذى طابع شعبى يسهل من دراسة المسافات سواء صاعدة

أو هابطة ، وبالترتيب المتدرج الذى أوردته من قبـــل ، كما يمكن ربط أنواع المسافات بأنواع المقامات وعلاقة المقامات بعضها البعض عن طريق اختلاف المسافة ، وقد كتب المؤلف ثلاثة ألحان بسيطة ذات طـــابع شـــعبى ٠ (نمـــوذج (٤) أ ، ب ، ج : يخـــدم كل منهم مسـافة معينة ، فالأول يخـدم مسافة الرابعة التامة والثـــانى يخدم بعد الثانية الكبيرة والصغيرة ، والثالث يفيد بعد الثالثة الكبيرة والصـــغيرة ٠٠ راجع كذلك نموذج (١) ٠ أما طريقة الأبعاد الموسيقية البحتة Intervals method والتى استخدمها كثير من موسيقى العصر الحديث أمثال هندميت فيجب تأجيل دراستها للطفل المصرى الى مراحل متقدمة نوعا حيث يصبح الطفل قادرا على استيعابهـــا بدون انتسابها الى المقامات وذلك لأن الطفـــل

نموذج (٤)



المصرى يعتمد اعتمادا كبيرا فى دراسته للأبعـــاد الموسيقية على الألحان المقامية التى تميز الموسيقى الشعبية ، فهى لا تحتاج بلا شك الى بذل مجهود ذهنى وعقلى كبير للتوصل الى درجات وألوان تلك الأبعاد ٠

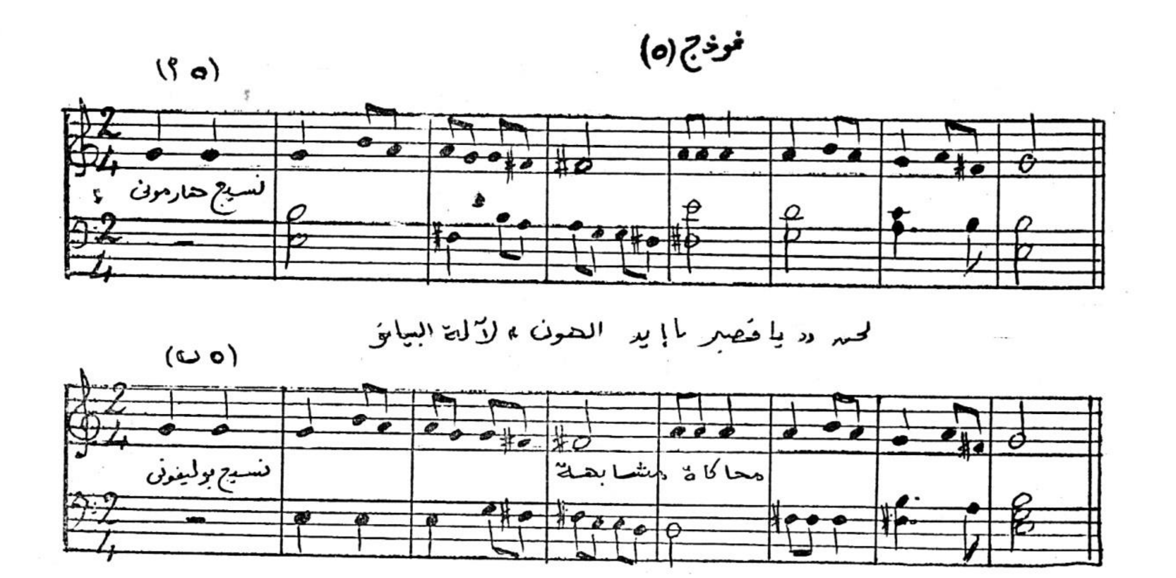
٣ ـ النظريات الموسيقية :

لقد أوضحت من قبل ، أن من واجب معـــلم الموسيقى ان يقوم بدراسة مستفيضة للخصائص العامة لأغانى الأطفال الشعبية ، ثم يربط اللحن الشعبى بعد دراسته بموضوع نظرى معين فى القواعد النظرية ، كالسنكوب ، والنقطة والرباط ، والمازورة المتكاملة أو التصوير الموسيقى ، كمـــا يجب على المدرس أن يشرح نظريات التحليـــل والنقد من خلال تعميقه للاحساس المقامى الذى يعزف منه اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبيـــة ودراسة عباراته وجمله وقفلاته وتحويلاته (ان وجـــدت) ونقط قممه climax وبذلك

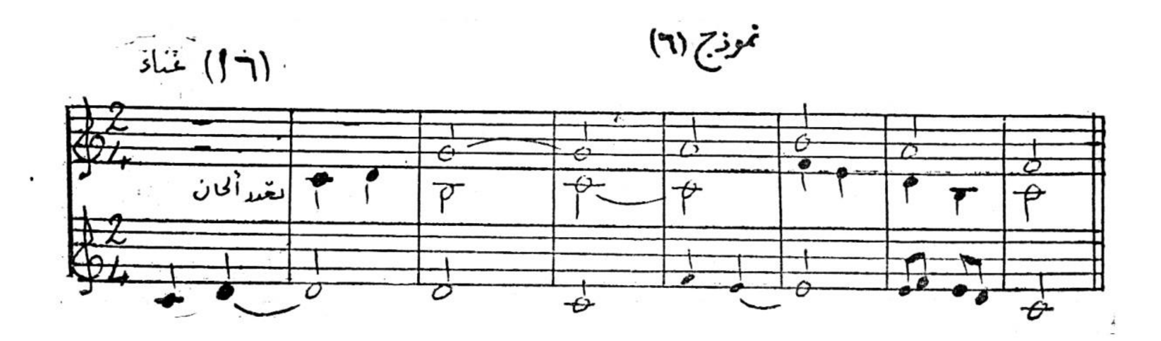
نستطيع أن نقول أن اللحن الشعبى على بساطته وسهولة فهمه وأدائه ، الى جانب قربه من روح الطفل المصرى وبيئته ، يوفر على المعلم عناء يطول لعدة حصص فى شرح كثير من القواعد النظرية والجمالية فى عناصر اللغة الموسيقية ٠

٤ ـ تعدد التصويت :

ان ادراك الطفل لتعدد التصويت ، عنصر مفتقد فى تعليمنا الموسيقى ومن ثم فاننا ينبغى أن نولى هذا العنصر اهتماما أكبر ٠ عن طريق ادخال اللحن الشعبى ضمن عناصر النسيج الموسيقى الهارمونى والكونترابينطى. وقد استخدم الكاتب اللحن الشعبى « يا قصير يا ايد الهون » مرتين لتوضيح الفرق بين النسيج الهارمونى المبنى على الرابعات والنسيج البوليفونى فى



نموذج (٥) أ ، ب كما استخدمت فى **نموذج(٦) أ ، ب ، جـ** الاسلوب الكونترابينطى بطريقة المحاكاة ٠٠ ونموذج (٧) اللحن الشعبى « ادلع يا جمل حمدان » يوضح ملائمة الاسلوب البوليفونى فى معالجة الألحان ذات المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون ٠




(٦ب)
محاكاة عكسية
(٦ج)
محاكاة تكبير و تقصير
نموذج (٧)
«يادلع ياجمل حمدان»
غناء

٥ ـ ابتكارات الطفل :

من القواعد المهمة التى تنميها طريقة التدريس على أساس الألحان الشعبية استثارة قدرة الطفل على الابتكار والابداع ·· ومن الطرق الطريفة فى ذلك اعطاء الطفل لحنا شعبيا قصيرا يتكون من عبارة واحدة ، ويطلب من االطفل تكملته بعبارة ثانية بما يكون ما يعرف بالسؤال والجواب ـ كما يمكن تعليم الطفل بعض أفانين التنويعات على الأصول اللحنية الشعبية مثل التكبير والتصغير والقلب والعكس ·· وغيرها بحيث يستخدم الطفل هذه الأفانين بأسلوبه الخاص ومن وحى ابداعه الشخصى ·

المؤلف دور مهم :

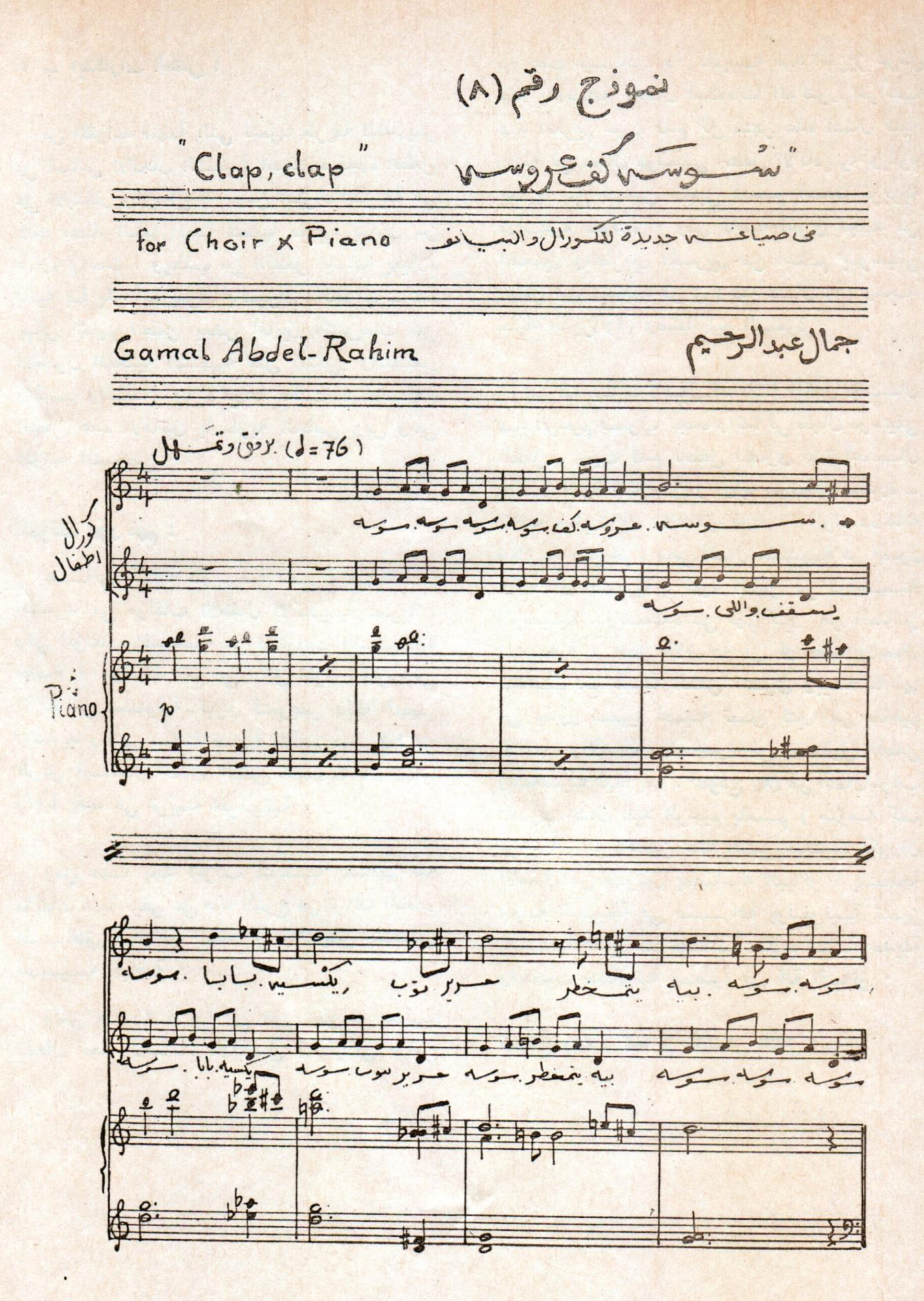
تعانى المكتبة الموسيقية المصرية من النقص الشديد فى مؤلفات الأطفال الاكاديمية عموما ، وفى المؤلفات المستلهمة من المأثورات الشعبية خاصة ·· ولذلك تقع على عاتق المؤلف الموسيقى الأكاديمى مسئولية كبرى لتعويض ذلك النقص الشديد وحتى يمكننا توجيه الطفل موسيقيا عن طريق استثمار ألحان الطفل الشعبية استثمارا واعيا يفيد فى تربيته الموسيقية ·

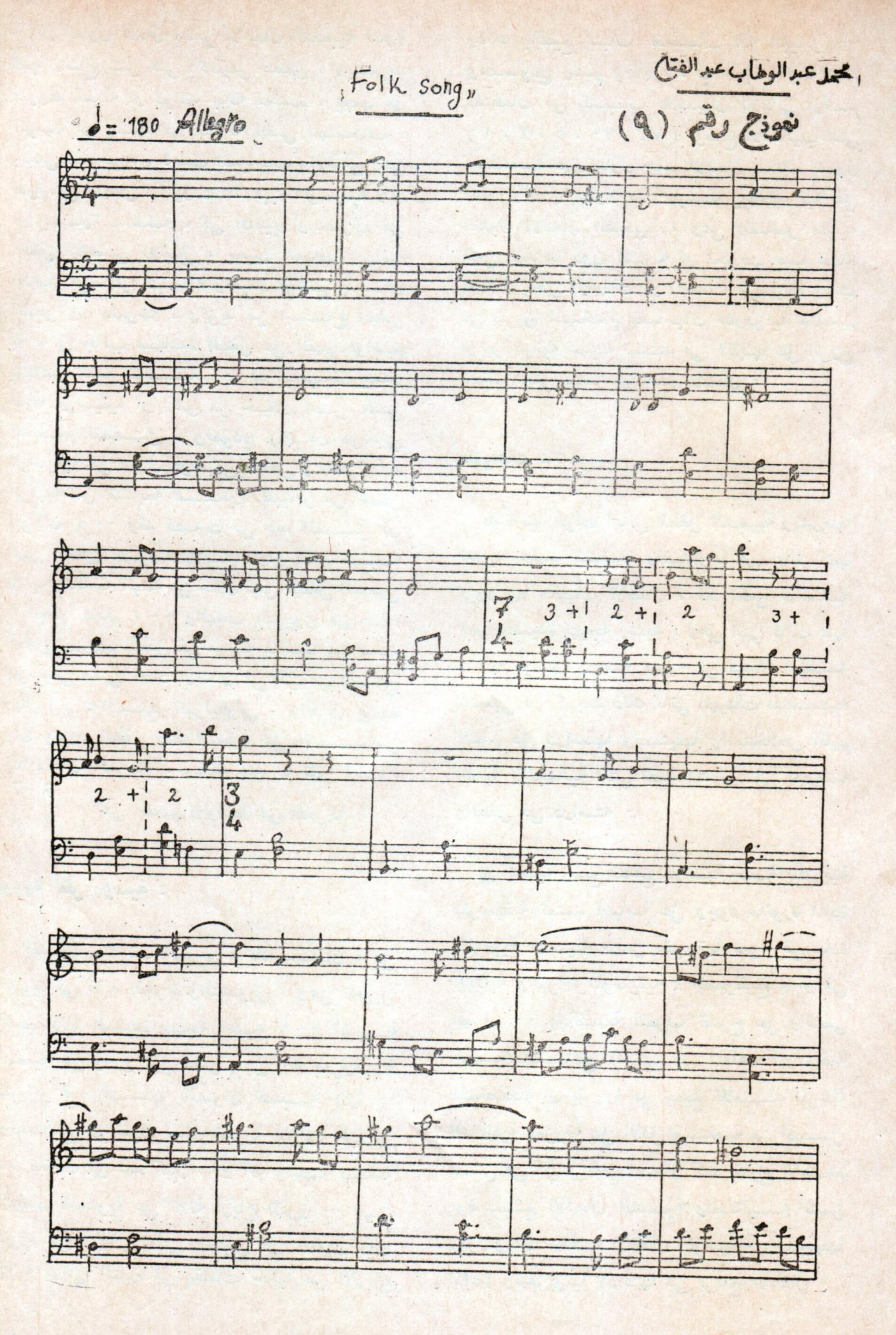
ومن هنا يجد المؤلف منبعا يستلهم منه مؤلفات فنية تبقى على هذا النوع من تراثنا العظيم الناطق بمشاعر الطفل والنابض بمختلف أحاسيسه اليافعة ·

ولكن اذا ذكرنا من لهم دور مهم فى هذا المجال نجد الأساتذة الأفاضل (بليقس عباس د· عفت عياد ، د· نادية عبد العزيز عوض هذا بالاضافه لاعمال أستاذتنا الدكتورة عواطف عبد الكريم حيث قدم كل منهن عدة أعمال فنية رائعة فى مجال موسيقى الطفل الاكاديمية ويقوم بعضها على أساس شعبى لتخدم أهدافا تربوية موسيقية متعددة · ومن ناحية أخرى نجد من الملحنين والمطربين المصريين من اهتم بموسيقى الطفل أمثال محمد فوزى وبهاء عثمان (١) ومحمد ضياء الدين (٢) وصفاء أبو السعود ·

أما اذا نظرنا لأعمال أستاذنا الكبير جمال عبد الرحيم فسوف نجده رائدا فى مجال موسيقى الطفل ، حيث قدم للطفل المصرى عدة أعمال موسيقية وغنائية مثل (دعابة ـ قطتى صغيرة ـ ثلاثية صغيرة ·· والثعلب فات ·· الواد ده ماله ومالى .. وغيرهم) وهى أعمال مستلهمة من أصول الألحان الشعبية ، تفيد الطفل فى دراسته الموسيقية ، وتساعده على فهم كثير من العناصر الموسيقية ، هذا بالاضافة الى أن هذه الأعمال تتناسب مع طبيعة الطفل المصرى وبيئته لما لها من جذور شعبية أصيلة تعمق كثيرا من مفاهيم الانتماء والأصالة والمعاصرة فى مستقبل الطفل وشخصيته فيما بعد ، **نموذج (٨)** من أعمال المؤلف المصرى جمال عبد الرحيم باسم (سوسه كف عروسة) : ويتميز هذا العمل المكتوب لكورال الأطفال من صوتين بمصاحبة البيانو ، بالمعالجة الفنية البسيطة فى صياغة بوليفونية تتميز بنسيجها المتين مع مصاحبة هارمونية حديثة وايقاعات سنكونية معاصرة فى آلة البيانو ·

نموذج (٨) : كما فى الشكل التالى : ـ


نموذج رقم (٨)
"Clap, clap"
"سوسة كف عروسة"
for Choir x Piano
في صياغة جديدة للكورال والبيانو
Gamal Abdel-Rahim
جمال عبد الرحيم
برفق وتمهل (♩=76)
كورال الأطفال
Piano
p


محمد عبد الوهاب عبد الفتاح
"Folk song"
نموذج رقم (٩)
= 180 Allegro
3 + 2 + 2 3 +
2 + 2

أن تناول ألحان أغانى الأطفال الشعبية تناولا فنيا لانتاج عمل فنى أكاديمى للطفل ، لايشترط شروطا معينه أو قواعد جافه محددة ، يجب على المؤلف ان يتبعها فى تناوله الفنى الهادف ، ولكنى افترض ان تاليف المعزوفات والاغانى التى تقوم على اساس المأثورات الشعبيه الموسيقيه لابد ان يشملها « حكمه » فى التغيير والتصرف فى اللحن الشعبى الأصلى ، بحيث تضاف اليه عناصر موسيقية مبسطة ومفيدة توضح جمال اللحن ولا تشوهه ، وتزيد من استمتاع الطفل به ، الى جانب مساعدة الطفل على الفهم الواضح بعناصر اللغة الموسيقية ٠٠ كما يجب أن يحدد هدفا موسيقيا أو أكثر من خلال العمل الفنى المقدم للطفل ، **ونموذج (٩)** من مؤلفاتى الموسيقية فى مجال موسيقى الطفل (الحركة الرابعة من متتابعة صغيرة للبيانو من خمس حركات) ٠٠ وقد قصدت فى هذا العمل أن أظهر اللحن بصورته الأصلية وأن أقدم صيغة ثلاثية متكاملة البناء من خلال لحن الطفل الشعبى (كحكم كحكم) ٠٠ والهدف التربوى من هذا العمل أن يفهم الطفل فى مرحلة مناسبة من تعلمه الموسيقى معنى تعدد الألحان فى كل من النسيج الهارمونى والنسيج البوليفونى ، والفرق بينهما وأن يتعود الطفل منذ البداية على الاحساس بالايقاعات العرجاء ، وذلك عند ما ظهر ايقاع $\frac{7}{4}$ $\frac{5}{4}$ فى القسم الأوسط من الحركة ٠

وجهة نظر روسية :

لقد أقدم المؤلف الروسى « بلاسنيان » على تجربة فى غاية الجرأة والتشويق ، وهى تحويل كتاب (٣) السيدة بهيجة رشيد (٨٠ أغنية شعبية من وادى نيل مصر) الى ٨٠ معزوفة للبيانو فى كتاب بالعنوان نفسه (٤) ٠٠ ونستطيع أن نقول ، ان تجربة المؤلف الروسى قد نجحت الى حد كبير ، الا أنه واجهته مشكلة المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون ٠٠ حيث حول كل الأغانى التى تحتوى على مقامات ذات ثلاثة أرباع التون الى مقامات خالية من الأرباع وذلك بالطبع لثبات نغمات آلة البيانو ٠٠ **ونموذج رقم (١٠) أ ، ب ، ج ، د ، هـ ،** مقتطفات من كتاب بلاسنيان للاغانى أرقام (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧٠ ، ٧٩) توضح الأساليب التى استخدمها فى تناول هذه الألحان : فقد تناول هذه الألحان تناولا فنيا مبسطا يحافظ فيه على أصول الألحان الشعبية ، وعلى العناصر الفنيه التى تميزها دون تشويه أو تحريف فيما عدا اضافة بعض المقدمات أو القفلات البسيطة وذلك عن طريق استخدام مصاحبات هارمونية معاصرة أو بوليفونية حديثة تستند فى كتابتها على الروح المقامية التى تتميز بها هذه الألحان ٠

مقترحات :

❊ احياء تراث أغانى الطفل الشعبية وتدوينها تدوينا علميا صحيحا واصدارها فى عدة كتب تزود بها مكتبات الأطفال ، فلا تكفى سلسلة كتب السيدة بهيجة رشيد ، وهى التى قالت عنها « انها ليست دراسة علمية فى ميدان الغناء الشعبى » ٠٠ بعد ذلك تأتى الهيئات المتخصصة لتقوم على دراستها وتصنيفها واستخلاص القيم الفنية والجمالية التى تفيد المدرس فى تدريسه والطفل فى دراسته ٠

❊ أهمية وضع مناهج دراسية خاصة بالتربية الموسيقية تعتمد أساسا على وجود مأثورة المادة الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها سواء فى مادة الكتابة والقراءة الموسيقية « الصولفيج » أو فى العزف ٠٠ وبالنسبة للعزف نقترح على واضعى خطة مناهج العزف فى المعاهد الموسيقية المتخصصة أن يقرروا على جميع تلاميذ المرحلة الاعدادية معزوفة على الأقل مستلهمة من أصل شعبى فى كل برنامج امتحان كما نقترح الاهتمام بوضع الألحان الشعبية والغنائية ضمن ربورتورات حفلات الأطفال الموسيقية وتسجيلها اذاعيا وتلفزيونيا لاذاعتها فى برامج الأطفال ٠



نموذج (١٠)
(أ)
1.
mf
هارمونى مقامى حديث
p
(ب)
5.
p
" أوستيناتو فى شكل هارمونى أفقى مبنى على بعد الرابعة التى المقامات العربية "
(حـ)
3.
mf
نسيج بوليفونى باستخدام المحاكاة المشابهة
(د)
79.
(هـ)
70.
p

❋ الاهتمام باعداد معلم الموسيقى القادر على فهم أصول اللحن الشعبى وتوعيته بهـذا الفن الأصيل وبطرق تدريسه بالأساليب العلميـة السليمة وكيفية الاستفادة منه فى تربية الطفل موسيقيا ٠

★ الاهتمام بكورال الأطفال لغنـاء الأعمـال المبنية على أساس أصول أغـانى شعبية بحيث يصبح تكوين كورال الأطفال هذا البنية الأساسية لاكتمال أى منشأة خاصة بتربية الطفل ٠٠ ثم الاهتمام برحلات ميدانية للأطفـال للمنـاطق الأصلية التى نشأت فيها أغانى الأطفال فى ريف مصر ، وذلك لتقديم عروضهم الفنية الجديدة ، مع التعـرف على الألحـان والأغانى الشعبيـة الأصيلة ٠

وهنـا أسـأل ٠٠ أين كـورال أطفـال الكونسيرفتوار الآن ؟ ٠٠ بعد تجاربه الناجحة مع الأستاذة بليقس عباس وعفت عياد ود٠ نادية عبد العزيز عوض ٠

❋ الاهتمام بمؤلفات الطفل التربوية الموسيقية المبنية على أسـاس المأثورات الشعبية الموسيقية والتى بدونهـا لن تكتمل العمليـة التربوية المقصـودة فى مجـال تربيـة الطفل المصرى موسيقيا ٠



---

(١) قدم هالة والقطة ١٩٦٧/١/٩ كلمات سمير يوسف أحمد ، غناء الطفلة : نسرين محمـد ، توزيع ميشيل يوسف ، اسطوانة صغيرة ، سرعة ٤٥ ٠

(٢) قدم ١ + ١ = ٢ ، وألف باء على اسطوانة سرعة صغيرة ٤٥ الأولى وجه (٢) والثانية وجه (١) ، تاليف جمال الهاشمى ـ ١٩٦٨/٧/١٦ ٠

(٣) ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل بمصر ـ بهيجة صدقى رشيد ، جمعتها ودونت موسيقاها ٠ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ش محمد فريد ـ القاهرة ٠

(٤) Sergei Balasanyan, To the young musicains of A.R.E., 80 Folk Songs From the Vallay of the Nile (Egypt).





د. غبريال وهبة

الرقص أقدم لغة عرفها الانسان • انه فن رائع من أقدم الفنون الجميلة على الاطلاق،أحسه الانسان الفطرى فى جسمه، ولمس ايقـاعه المنتظم يسرى فى بدنه قبل أن يهتدى الى لغة التخاطب •

وقد هامت به الشعوب منذ فجر التاريخ ، وأبرزته النقوش الجدارية فى معابد المصريين القدماء حيث كان يحتـل مكانة كبيرة فى حياتهم ، ولعب دورا مهمـا فى المجتمع ، ولم يخل أى عيد أو حفل من الرقص الذى كانوا يعدونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح والبهجة • وكان المصريون قديما يستمتعون بحركات الراقصات الجريئة كما نستمتع بها اليوم أيضا ، فالرقص يشيع بين جوانحنا فيوض الجمال ونفحاته •

وقد احتفى الاغريق بالرقص ، وكانت الرقصات الديثورامبية التى تقام تكريما للاله ديونيسوس قديمة ضاربة فى القدم• وقد أشار أرسطو فى كتابه « فن الشعر » الى أن المأساة الاغريقية نشأت من هذه الرقصات الديثورامبية •

ويحتل الرقص مكانا مهما فى التشكيل الحضارى العريق للصـــين • فالرقص الصينى له تاريخ متألق مثير للاعجاب • وقد أبدع الصينيون القدماء رقصات بدائية كانت تعبر بالتمثيل الايمائى الصامت والحركات الجسدية عن الصيد ، والمعارك التى يخوضونها ، والحب ، وطقوس تقديم الأضاحى والقرابين للآلهة •

وتعتبر رقصة « العهود الستة » من أقدم الرقصات الصينية اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، وهى تشمل ست رقصات تعكس تاريخ ستة عهود ٠

وقد اكتشفت بمقاطعة تشانجهاى أوانى فخارية ملونة عليها ثلاثة رسوم للرقص يرجع تاريخها الى العصر الحجرى الحديث ٠

وفى عهد مملكة تشو ظهرت رقصات كاملة رفيعة المستوى تصور حفلات تقديم القرابين للآلهة ٠ وكانت تعرض فى البلاط الملكى وجاء فى احدى قصائد تشيوى يوان وصفا لتلك الرقصات التى كانت تؤدى فى أمثال هذه المناسبات ، وكانت لها شعبيتها فى عهد أسرة تشو الملكية ٠

وتأسست فرق كبيرة للرقص مع فرق موسيقية ٠ ودخلت الموسيقى والرقص فى مناهج التعليم لابناء الارستوقراطيين ٠

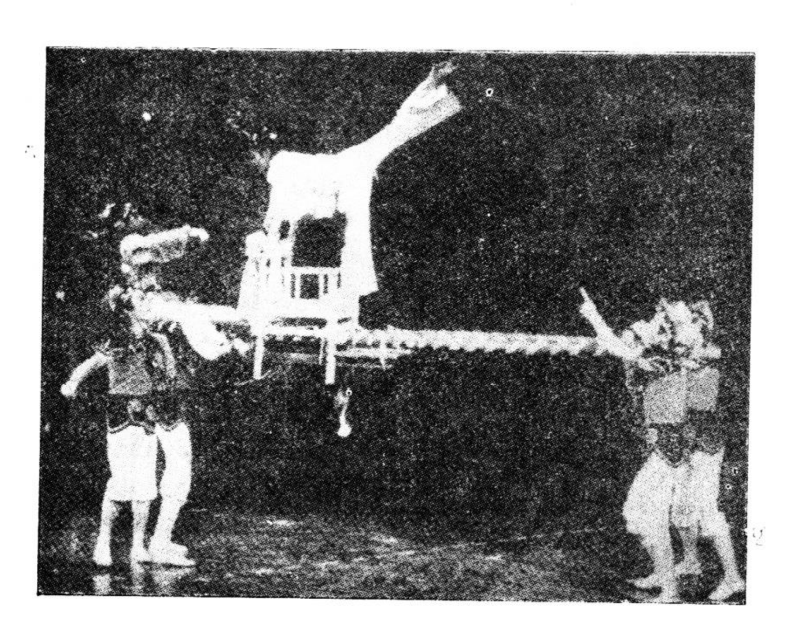
وعندما نشأ المجتمع الاقطاعى صار الرقص من وسائل الترفيه المهمة لدى الحكام فازدهرت الموسيقى وفن الرقص فى البلاط ٠

وفى الفترة من القرن الثانى قبل الميلاد الى قرب القرن الثانى الميلادى أنشئت هيئة « يوفو » وهى هيئة رسمية تولت جمع الرقصات الشعبية والموسيقى التى كانت منتشرة فى تشاو ووى وتشين وتشو وغيرها من الممالك المتحاربة قبل أسرة الهان ٠

فى عصر لاحق بدأت موسيقى أواسط آسيا ورقصاتها تغزو أواسط الصين بعد أن أرسل الامبراطور وو دى من أسرة الهان مبعوثا الى تشانج تشيان لزيارة تلك المناطق ٠

وقد اكتشفت فى عام ١٩٤٩ م رسوم وتماثيل فخارية صغيرة لراقصين من عهد أسرة هان (٢٥٦ ق٠م ـ ٢٢٠ م) تعبر عن رقصات رشيقة رائعة مثل « رقصة الأطباق السبعة » و « رقصة الحرير » ٠

وازدهر فن الرقص فى القصور حتى بلغ أوجه فى عهد أسرة سوى (٥٨١ م ـ ٦١٨ م) ، وأسرة تانج (٦١٨ م ـ ٩٠٧ م) حيث كان الحكام يستعذبون هذا الفن فى وقت قويت فيه الدولة ، وانتعشت فيه التجارة ، وأينعت فيه الموسيقى ٠ وقد استعيدت رقصات قديمة لتمجيد فضائل الحاكم والاشادة بقوة الدولة ومناعتها ٠ وكانت الرقصات فى عصر أسرة تانج تؤدى بمصاحبة الموسيقى عادة كما فى « رقصة هو سوان » وتشير كلمة «هو» الى المناطق الغربية فى امبراطورية تانج والتى كانت تشمل ما يعرف الآن باسم سينجيانج وبعض أجزاء من آسيا الوسطى ، أما « سوان » فمعناها غزل حيث أن الراقصين يدورون حول أنفسهم دورانا سريعا



الفراشة تقفز الى مقعد تشونج كوى فوق المحفة ٠



دنج هوا فى حفل زفافها
الى دو لين ٠
« مشهد من الدراما
الراقصة الشعبية دنج هوا

تطير فيه الشرائط الحريرية برشاقة مع حركاتهم الراقصة ٠ وقد اشتهرت فى عهد أسرة تانج ثلاث تمثيليات للرقص بمصاحبة الموسيقى ، ألف الامبراطور تاى تسونج اثنتين منها وهما : موسيقى الفتوحات ، وموسيقى الاحتفالات ٠ هذا وكانت مدارس الرقص والموسيقى تقدم عروضا صغيرة لتسلية النبلاء فى البلاط الامبراطورى والمعسكرات ٠

وهناك أيضا نوع آخر من الرقص والشعر والموسيقى ظهر فى أسرة تانج كان يطلق عليه « الألحان الكبيرة » مثل رقصة ثياب الريش والحرير » ، التى كانت تؤديها الراقصة يانج كوى فى القرن الثامن الميلادى أمام الامبراطور شيوان تسونج الذى قام بتأليفها بنفسه ٠ وفيها ترتدى الراقصة تنورة تتدلى من خصرها الى مادونه ملونة بألوان قوس قزح ، وثوب من الريش ٠ اوقد أشاد كثير من القصائد من عهد أسرة تانج بتلك الرقصة التى تمتاز برشاقتها وحركاتها التى تحاكى حركات الجنيات الرقيقات الساحرات ٠

تطور الرقص الشعبى فى أسرة سونج (٩٦٠ م ـ ١٢٧٩ م) فاتسعت موضوعاته عما كانت عليه فى أسرة تانج مع الاهتمام بعنصر الترفيه ٠ وظهرت فرق ضخمة تضم راقصين من الهواة كانت تقدم عروضها فى القرى وفى أيام الاعياد ٠ ومازالت بعض رقصات تلك الفرق تعرض فى أيامنا هذه مثل « رقصة قارب التنين » و « رقصة الحصان الخيزرانى » ٠

وابان عصر أسرة يوان الحاكمة (١٢٧١ م ـ ١٣٦٨ م) حدث ازدهار كبير فى الفن المسرحى حيث تم العثور على مائة وثلاثين مسرحية ترجع الى عهد تلك الأسرة ٠ ومعظم هذه المسرحيات مجموعة فى مجلد عنوانه « المسرحيات اليوانية المائة » وقد طبعت حوالى عام ١٦٠٠ م ٠

وكان الرقص يدخل كجزء فى المسرحيات ففقد كيانه كشكل فنى مستقل ٠ وامتازت المسرحيات التى ظهرت فى فترة يوان بأنها كانت فنا له نظام ضخم ومعقد من القوانين والقواعد ، وتنتمى لتقاليد بلغت أوج السمو والرفعة وتعتبر الأساس الذى احتذى فيما بعد ٠ ولا يعرف كيف حدث ذلك النضج حتى وان كان فى ظل حضارة متقدمة ، **فالشىء العجيب الذى يفوق التصور أن تلك النماذج قد تطورت من أصولها القديمة ، وأثمرت ذلك الانتاج الخصب فى فترة زمنية قصيرة نسبيا داخل نطاق حكم أسرة واحدة لم تعش كثيرا ولهذا فان تلك النهضة الدرامية تمثل حدثا من الأحداث الملغزة فى تاريخ الحضارة ٠**

أما في عهد أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤م) ، وأسرة تشينج (١٦٤٤ - ١٩١١ م) فقد انتشر الرقص بين أبناء الشعب الصيني لتزجية وقت الفراغ .

وتضم الصين قوميات مختلفة تصل الى ست وخمسين قومية لكل منها رقصها التقليدى الخاص بها ، وظلت معظمها محتفظة بأصالة رقصاتها .

وحين أسقطت ثورة ١٩١١ م أسرة تشينج الحاكمة وقضت على النظام الاقطاعى الذى جثم على الصين من ألفى عام . ومع النهضة الثقافية الحديثة التى بدأت بعد حركة الرابع من مايو عام ١٩١٩ . ومع النهضة الثقافية الحديثة أدخل الرقص الغربى الحديث الى الصين . غير أن روادا مثل وو سياو بانج ، وداى آى ليان عملا فى ظروف صعبة ، وقد آليا على نفسيهما دراسة واستكشاف مسرح صينى راقص شعبى أصيل. فأبدعا كثيرا من الرقصات الجديدة التى تعرض المجتمع القديم المظلم وتعكس النضال الثورى للشعب . ومن أعمالهما : « عبر نهر هوانج بو »، « التبجح الوقح » وهو رقص يسخر من رجعية الكومينتانج ، « غارةجوية » « وأغنية مقاتلى حرب العصابات » ، «طفل للبيع» وفى القواعد الثورية فى يانان وغيرها من الأماكن ، أصبحت الرقصات الشعبية بشمال الصين مثل « يانجى » و « وسط الطبلة » أساسا لرقصات جديدة تستلهم ما قام به الشعب من نضال بطولى .

ومن أبرز الرقصات فى هذا المجال « رقصة العرائس » المنتشرة فى محافظة روونج التى كان يؤديها الشعب فى يوم المعبد ، وتعود قصة هذه الرقصة الى أحداث التمرد التى قادها آن لو شان فى عهد أسرة تانج ، فهب الجنرال تشانج شيون للنضال ضد جيش المتمردين وظل يقاتلهم طوال ثلاثة أعوام حتى سقط صريعا فى ساحة الوغى دفاعا عن وطنه بعد أن نفد منه السلاح والغذاء . ولتخليد ذكرى الجنرال تشانج تعرض فى عيد ميلاده كل عام « رقصة العرائس » وفيها يطلب الناس من بطلهم القومى أن يقود الجيش لقتال العدو لحماية الشعب . ولكن كيف السبيل والجنرال ينقصه الجياد والفرسان ؟ فاذا بمواطنيه يسارعون الى التطوع وهم يقدمون اليه كل ما يحتاج اليه ، وقد نقل العاملون فى المركز الثقافى لمحافظة روونج هذه الرقصة الشعبية بعد صقلها الى خشبة المسرح لتعرض فى بكين عاصمة الصين . واختاروا لذلك ستة عشر فلاحا عتيا من الأشداء لأداء دور الفرسان . وامتاز العرض بخطوات رشيقة وايقاع قوى بمصاحبة موسيقى تلهب المشاعر الوطنية وتذكى روح الفداء عند الصينيين . واعتبر الخبراء من فنانى العاصمة هذه الرقصة صورة مشرفة للرقص الشعبى الصينى .

وفى أثناء حرب المقاومة التى خاضها الشعب الصينى ضد الغزاة اليابانيين (١٩٣٧ - ١٩٤٥) وحرب التحرير ظهر الرقص الشعبى الثورى ليلهب حماس الجماهير ويرفع روحهم النضالية.

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية نفذت مؤسسة الرقص سياسة حكيمة : **« دع مائة زهرة تتفتح وتتحرر من الأعشاب القديمة الضارة لتثمر الجديد » و « اجعل الماضى**



الطيران الى السماء .
(صورة جدارية فى أحد كهوف دون هوانج من أوائل أسرة تانج)

وقامت بفحص واعادة انتشار عدد ضخم من الرقصات التقليدية المحلية ، والرقصات الشعبية ، وخلقت دراما راقصة صينية جديدة ، واستحدثت فن الباليه . وصممت كثيرا من الرقصات الجديدة مستلهمة تيمات من التاريخ الثورى للصين ، والحياة المعاصرة ، فبلغت مستوى رفيعا فى المضمون والشكل الفنى ، وعملت على الرقى بأغنيات الهواة والعروض الراقصة الشعبية . وقد أدى ذلك الى وضع أساس متين لتطور الرقص الصينى .

واهتمت الحكومة الشعبية بتطوير الثقافة القومية وهى تنشد المحافظة على الفنون الشعبية ومنها الرقص . فشملت الفنانين الشعبيين برعايتها بعد أن كانوا يعانون من الفاقة والتشرد ، واتخذت منهم مدرسين ومدربين للرقص والغناء ، وتكونت فرق من الفنانين انتشرت بين الجماهير ، وتوغلت بين صفوفهم لجمع تراث الرقص الشعبى فنجحت فى اكتشاف واعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصة فى أثناء الفترة من ١٩٤٩ الى ١٩٦٦ وكانت أساسا لكتاب « الرقص الشعبى الوطنى » الذى أصبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الشعبى الصينى .

وبعد المراجعة والصقل اتخذت هذه الرقصات الشعبية مظهرا جديدا تماما .. فمع الاحتفاظ بالاسلوب الشعبى التقليدى فانها تعرض وجهة نظر الجماهير فى المجتمع الجديد . ومن بين هذه الرقصات الممتازة تبرز « رقصة اليانجقة » و « رقصة الأسد » و « رقصة الرعاة » و « رقصة قطف العنب » و « رقصة الطبل الطويل » و « شعب يى المبتهج » و « رقصة القمر » و « رقصة الطاووس » و « شعب مياو السعيد » . وقد فازت كلها بتقدير النظارة داخل الصين وخارجها .

كما أقيمت مهرجانات للرقص على المستوى الوطنى والمحلى ، وعكس الراقصون الحياة الجديدة فى الصين ، مثل « رقصة اللوتس » التى ألفتها « داى آى ليان » رئيسة جمعية الراقصين الصينيين عام ١٩٥٣ م على أساس



ينج نيانج تؤدى احدى رقصاتها فى الدراما الشعبية الراقصة عبر طريق الحرير .

يخدم الحاضر ، والأشياء الأجنبية تخدم الصين» . « رقصة يانجقة » التى تؤديها قومية الهان والشائعة فى شمال مقاطعة شنشى ، وظفرت من الجماهير بذروة الاعجاب .

وبعد عام ١٩٧٦ اجتاحت الصين موجة جديدة من الاهتمام بالرقص الشعبى . وأقيمت مهرجانات ثقافية وعروض راقصة فى الأقاليم والمقاطعات والبلديات والمناطق المتمتعة بالحكم الذاتى .

وفى عام ١٩٧٨ وعام ١٩٧٩م وفدت الى بكين فرق الغناء وفرق الرقص من شينجيانج ، ونينجشيا ، والتبت ، ويونان ، ومنغوليا الداخلية ، وسيتشوان : وتشانجهاى ، وهيباى ، وجيانجسو لتقديم عروضها فى الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس جمهورية الصين الشعبية . وتم عرض عدد كبير من الرقصات الشعبية على خشبة المسرح منها رقصة من يوجور تعرف باسم « ساينايمو فى داولانج » (ساينايمو لحن تقليدى من يوجور ، وداولانج اسم مكان فى شينجيانج) ، « اظهار الفانوس » وهى رقصة

من سيتشوان ، « الأرز ناضج » وهى رقصة من كوريا ، « حارس الماء » وهى رقصة من يانبيان، « تو يقابل العروس » وهى رقصة من تشانجهاى « جرس الجمل » وهى رقصة من منغوليا ٠

وفى مهرجان صيف ١٩٨٠ م للرقص الفردى والزوجى والجماعى اشترك فيه أكثر من مائتى راقص ٠ وفى خريف العام نفسه أقيم المهرجان الفنى لأكثر من خمسين من الأقليات القومية من ثمانية عشر اقليما ومقاطعة وبلدية ومناطق تتمتع بالحكم الذاتى حيث عرضت على المسرح مائة وأربعون رقصة منها « رقصة يد الهاون » من جاوشان ، « رعى قطيع الأسود » وهى رقصة من التبت ، « مصارعة الثيران » وهى رقصة من شووى ، « الونش الأبيض » وهى رقصة من باى ، «الفتيات السعيدات» وهى رقصة من داور ، « لارينبو وتشيو ينسوو » وهى دراما راقصة عن الزفاف من تو ، « يوم تتفتح الزهور» وهى رقصة من تشيانج ، « مانج شى » وهى رقصة من مانتشو ، « رقصة الطبلة » من هانى ٠ أما الرقصة الكورية : « السعادة فى يوم التوزيع » فهى مستقاة من الحياة الواقعية ، وفيها ابداع وابتكار جرىء فى فكرتها وتصميمها الراقص مما يثير التساؤل بالنسبة لمدى استمرارية الرقص الشعبى التقليدى وتطويره ٠

وكان ذلك المهرجان الفنى هو الأول من نوعه منذ تأسست الصين الجديدة حيث اشترك فيه ألف وثلاثمائة من الراقصين والراقصات المحترفين والهواة أقاموا فى بكين شهرا أدوا خلاله رقصاتهم بروعة وفن مثير ٠

« رقصة الشبح تشونج كوى فى المحفة » ، وهى رقصة تقليدية مقتبسة من أسطورة شعبية يؤديها الشعب فى عبد المعبد ٠ وتشونج كوى هو القاضى العادل فى العالم الآخر الذى يكره الأشرار ، وذات يوم يصادف فى طريقه فراشة متحولة من كائن شرير بينما كان يركب محفة يحملها أربعة عفاريت ، ويخوض معها نضالا شرسا ٠ ويخيم جو بهيج طوال تلك الرقصة وفيها يرتدى تشونج كوى رداء أحمرا ، وتظهر الفراشة فى صورة فتاة عذراء ٠ يقفز تشونج كوى أمام مسندى المحفة وخلفهما ، وترقص الفراشة رقصا يزاوج بين فن الرقص الشعبى وفن البهلوانيات ٠ ويؤدى الاثنان حركات رائعة يستخدمان فيها مسندى المحفة كجهاز المتوازيين فى الجمباز ٠ وتؤدى دور الفراشة كوان شيو لى وهى فتاة ريفية تبلغ من العمر تسعة عشر ربيعا كانت ولوعة بالالعاب الرياضية منذ صغرها ٠ وتدربت على ألعاب الجمباز ، وتعلمت الفنون البهلوانية فى فرقة البهلوانيات الشعبية التى يديرها جماعة من الريفيين ٠ والفتاة تعمل فى الحقول فى موسم الزراعة ، وبعد انتهائه تؤدى الرقصات الشعبية مع زملائها ، وهم يتنقلون من قرية الى أخرى راكبين الدراجات ، أما الراقص الذى يقوم بدور القاضى تشونج كوى فهو الفنان ليو تشى فونج ويقيم فى قرية شيشى من محافظة نانتونج، وقد ورث « رقصة الشبح تشونج كوى » أبا عن جد ٠ وهو من الجيل السادس فى عائلته الذى يؤدى هذه الرقصة ، ويفخر أفراد أسرته بقدومه الى بكين لأدائها ٠

وهناك رقصة أخرى قدمتها فرقة نانتونج للغناء والرقص الشعبى وهى « رقصة تشونج كوى يداعب الخفافيش » ظفرت باعجاب المشاهدين أيضا ٠ وهى رقصة تقليدية منتشرة فى الأوساط الشعبية منذ أكثر من مائتى عام ٠ وتعود جذورها الى رقصة من قومية هان طورتها



« تشانج أو » تطير الى القمر ٠

فرقة نانتونج فأصبحت الأضـواء الملونة تلعب دورا مهمـا فى ذلك العرض الذى يجمع بين الرقص الشعبى والألعاب البهلوانية وفن مسرح العرائس . اذ تظهر دمية تشونج كوى ، التى يبلغ ارتفاعهـا أكثر من مترين ، على خشـبة المسرح ، ويقوم بتحريكها ممثل واحد ، ويمثل تشونج كوى الانسان المستقيم . وتظهر أيضا على المسرح خمسة خفافيش فرحـة . ولما كان نطق كلمه خفاش فى اللغه الصينية شبيه بنطق كلمة الرخاء ، لذا فان الخفافيش الخمسة هنا ترمز الى مجىء الرخاء ، والمركز المرموق ، والعمر المديد ، والسعادة ، والثروة وهى تعبر عن امل الناس الذين ينشدون السـعادة ، ويقاومون الشر ، ويلوذون بالعدالة . يشرع تشونج كوى فى اصطياد الخفافيش على خشـبة المسرح وهو يجلس القرفصاء حينا ، ويجرى حينا آخر حتى يقتنص خفاشا فيلقى به الى جماهير المشاهدين .. ويعد ذلك رمزا للسعادة التى تفىء بظلالها عليهم . وعندما تخفت أضواء المسرح تدريجيا تلمع المصابيح المركبـة على عينى تشونج كوى وصـدره وهى ترمز الى عينيه النفاذتين وقلبه الكبير .

ومن الرقصـات الشائعة أيضا ، « رقصـة التنانين والعنقاوات تنتظر الحظ والازدهـار » وهى رقصة خفيفة مرحة تعبر عن ازدهار عصرنا الحاضر بأسلوب الرقص الشعبى القديم . وهذه الرقصة قد زاوجت بين رقصتين منتشرتين فى منطقة هاينان وتعرضـان فى عيد الربيع وهما « رقصة التنين » التى يؤديها الراقصـون وهم يغنون وفى أيديهم التنانين ، والأخرى « رقصـة الثناء على العنقاء » وفيها يغنى الراقصون وفى أيديهم العنقاوات . وهكذا تحولت الرقصتان الى رقصة واحدة أبدع فيها الراقصون فى مشاهد الرقص مثل « تلويح التنين برأسه » و « تحريك العنقاء لذيلهـا » و « مداعبـة التنين للعنقاء » و « رقصة التنين والعنقاء » بأساليب الدوران السريع حول أنفسهم والشقلبـة والتدحـرج والقفز . وقد نجحت تلك الرقصة فى التعبير عن الوضع المزدهر ، والحصاد الوفير ، والحيـاة الآمنة الرغدة .

وأصبحت السنوات الاخيرة تموج بنشـاط كبير فى عـالم الرقص الدرامى الشعبى الذى شمل عروضا مشرقة من أبرزها : « دنج هوا » الأسطورة الراقصة لقومية مياو وهى تدور حول الشـاب دو لين الذى شمر عن ساعد الجد واسـتصلاح الأراضى بمصاحبة السراج الذى ورثه عن أجداده . وقد أحبته الحسناء دنج هـوا لدأبه على العمل دون كلل أو ملل، وأهدته فأسا فضية وتوج الحبيبان حياتهما بالزواج . غير ان دو لين لم يلبث أن أخلد الى الكسل ، وأصبح يمقت العمل ، ويسعى وراء المتعة واللذة تحت اغراء شيطان الحجر . ولكنـه بعد سلسلة من المفارقات والنضال يستجيب فى النهاية لنصائح زوجته دنج هوا فيثوب الى رشـده ، وتصفو العلاقات بين الزوجين ويستأنفان حياة العمل السعيدة .

ومن أروع هذه العروض أيضا : « عبر طريق الحرير » وهى دراما شعبية راقصـة تدور حول الصداقة بين الصينيين والأجانب فى عهد أسرة تانج منذ أكثر من الف عـام متخده من طريق الحرير خلفية لهـا .. ذلك الطريق الذى كان طريق المواصـلات الرئيسى مع شعوب البلدان الواقعـة غـرب الصين . **ويبعث ذلك العرض رقصات شعبية قديمة الى الحيـاة استوحاها مصممو رقصات هذه الدراما الشعبية الراقصـة من الحركات الراقصة المصورة على جدران كهوف دونهوانج الحجرية بعد أن قاموا بدراسـتها تاريخيا حتى تأتى الرقصات شبيهة بالأصـل ما استطاعوا الى ذلك سبيلا . وهذه الكنوز الفنية أبدعها فنانون صينيون فيما بين القرنين الرابع والرابع عشر حيث نمت البوذية نموا كبيرا فى الصين** . وهذه الكهوف الحجرية فى دونهوانج تقع على طريق الحرير ، ولم يبق منها اليوم سوى ٤٨٠ كهفا تضم بضعة آلاف من التماثيل الملونة والصور الجدارية .

وفى مسـتهل عرض هذه الدراما الشعبية الراقصة تضاء الأنوار فتبدو ثلاثة تماثيل لآلهة الرحمة السداسـية الأذرع تحرك أذرعها فى تناسق ، ويسمع المشـاهدون رنين الأجراس بينما تعبر المسرح قافلة من الجمال تسـير مع اطلالة الصباح وسط صحراء شاسعة .

يتعرض اينوس التاجر الفارسي للهلاك في أثناء سفره عبر صحراء جوبي عندما تهب عاصفة رملية عاتية فينقذه الرسام العجوز تشانج وابنته ينج نيانج ، حيث أن هذا الفنان يقوم بعمل الصور الجدارية في كهوف دونهوانج الواقعة على طريق الحرير ، ويقدم للتاجر الفارسي آخر ما تبقى لديه من ماء . وفجأة يتعرض ثلاثتهم لهجمة ضارية من قطاع الطرق الذين يختطفون الفتاة .

تمر بضعة أعوام قبل أن يعثر الرسام على ابنته في سوق موسمية في دونهوانج ، وكان مختطفوها قد باعوها لتجار الرقيق ، وامتهنت الرقص في فرقة مسرحية . لم يستطع الوالد أن يدفع الفدية لابنته لضيق ذات يده ، ولكنه لحسن الحظ يلتقي مع التاجر الفارسي اينوس الذي يعرض عليه دفع الفدية المطلوبة . غير أن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن ، حيث يحوك الوالي المحلي المكائد ضد الفتاة ينج نيانج . عندئذ يعهد بها والدها الى اينوس ، فتسافر معه الى بلاد الفرس خشية أن تقع في يد الوالي . وهناك تنشأ بينها وبين أهالي فارس صداقة وطيدة ، وتتعلم منهم رقصاتهم ، وتعلمهم بدورها رقصاتها .

ولا يلبث اينوس أن يعود في مهمة الى الصين مستصحبا معه ينج نيانج ، فاذا بالوالي ينصب فخاخه ضدها ليثأر منها ، ويأمر جماعة من الأوباش بمهاجمة قافلتهما . ويهب الرسام تشانج لنجدة اينوس مرة أخرى ، وذلك باشعال نار تحذيرية لاستدعاء رجال العسس ، بيد أن الرسام يلقى حتفه قبل وصولهم .

وفي معرض دونهوانج ، تندد ينج نيانج بالوالي وتفضحه فيتم القبض عليه مع الأوباش ، وتنتهي هذه الدراما الراقصة بالفتاة وهي تمد يد الصداقة الى الضيوف الأجانب من الفنانين والتجار الذين جاءوا زرافات ووحدانا من سبع وعشرين دولة للمشاركة في المعرض .

أما الملابس الزاهية التي استخدمت في هذه الدراما الراقصة فقد استوحيت أيضا من الصور الجدارية في كهوف دنهوانج . كما يطل من خلفية المسرح منظر يضم قصرا صينيا وحديقة فارسية يخيم عليهما الهدوء والسكينة .

وأود أن أختم تلك العروض بدراما شعبية راقصة تم ابداعها خلال السنوات القليلة الماضية وهي « الطيران الى القمر » وتدور قصتها في زمن سحيق حين توسطت عشر شموس كبد السماء ، وراحت تلقى بشواظ أشعتها الحارقة على الأرض التي صارت جافة ساخنة فعاني الشعب من شدة العطش ، وها هو ذا رئيس القبيلة بنج منج يستعد لذبح غادة ريفية تدعى تشانج أو لتقديمها قربانا للامبراطور السماوي استرضاء له حتى تهطل الأمطار . وفي تلك اللحظة الخطرة يصل القناص الشاب هويي ، ويطلق سهامه على الشموس فيسقط تسعا منها فتنقشع الغمة ، وتهطل الأمطار بغزارة ، ويتجدد شباب الدنيا مع قدوم الربيع ببهجته ، وتنجو الحسناء « تشانج أو » من الموت وترتفع هتافات الناس محيية هويي ، وتفتن به الفتاة الرائعة الحسن، ويخفق له قلبها ، ولاتعد ترى له في سائر الناس ندا ولا مثيلا . ويضطر رئيس القبيلة الى تسليم صولجان السلطة الى هويي ، والغيرة والحقد تنهش في أمعائه . وفي ليلة حفل الزفاف ، يحاول بنج منج سرقة القوس السحري



« تشانج أو » بعد أن ناولها حبيبها الدواء السحري ليطردها الى القمر .

من هويى ، غير أن الفتاة تفاجئه وتحول بينه وبين تحقيق مأربه فيضربها على رأسها حتى تقع مغشيا عليها . وينطلق الرجل لائذا بالفرار ، ولكن هويى يعود ، فيسرع بنج منج الى ارتداء قناع يجعله يبدو وسيما ، ثم يحمل الفتاة ويرقص معها رقصا رقيقا حالما الأمر الذى أثار هويى وظن أنها غدرت به وخانته ، وأوشك أن يقتلها بتحريض بنج منج غير أن حبه لها يقف عائقا بينه وبين الاقدام على فعلته هذه ، واذا به يكسر سيفه ، ويناولها دواء سحريا ليطردها الى القمر ، ولا يلبث هويى أن يكتشف الحقيقة ، ويدرك أنه كان ضحية حيلة ماكرة ، فيحاول اللحاق بحبيبته ، ولكن هيهات فقد فات الأوان . ويسرق بنج منج قوسه السحرى ، ويرمى غريمه بسهم فيصيبه ، ينتزع هويى من جسده السهم الذى يقطر دما ، ويسدده الى بنج منج فيرديه قتيلا ، يتطلع هويى نادما الى القمر حيث تقيم حبيبته ، ثم يكف قلب المحب الواله عن الخفقان بعد أن زحفت برودة الموت اليه . اما «تشانج أو» فهى تعيش فى عزلة داخل قصر القمر يلهبها الشوق الى موطنها وحبيبها هويى .

وللحفاظ على تقاليد الرقص الشعبى وتطويره اقتبس مصمم هذه الدراما الراقصة من حركات الرقص الصينى الشعبى الكلاسيكى بعد صقله ، واستوحى كثيرا من الاشكال والصور الجدارية فى كهوف دونهوانج التابعة لأسرة تانج ، ومزجها مع بعض الحركات التى استمدها من الرقصات القومية والشعبية ، ومن رقصات الباليه والرقص الغربى المعاصر حتى يحقق لعمله الفنى الجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل .



طارق صالح سعيد

مقـــدمة

يمثل فن صناعة الخيام فى مصر أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة بما له من أصالة محلية تمتد جذورها من العصر العباسى واستمر بعد ذلك حتى العصر الفاطمى والعصر الأيوبى الى أن انحدر الى عصرنا الحالى فى القرن العشرين حيث استمر هذا الفن يتوارثه الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

والذى يتمثل فى فن صناعة السرادقات المنقوشة بأجمـــل الزخارف العربيــة الاسلامية التى تقام من أقمشة الخيام والتى يستعملها المصريون فى الأعياد والمواسم والمناسبات المتعددة والشـــديدة الصلة بحياتنـــا . كالأفراح والأحزان وغير ذلك من المناسبات القومية والاحتفالات العامة وغيرها .

وتتركز صناعة الخيـــام فى مصر فى أحد الأحيـــاء المصرية القديمة والمعروفـه (بحى الخيامية) بالقاهرة الذى يعتبر من الأحياء الأثرية المتميزة بطابعهـــا الاسلامى الجميل حيث تقوم فئة قليلة من الصناع لا يتعدى مجموعهم أربعين صانعا بالعمل فى صناعة الخيام وغيرها من المنتجات الأخرى التى تنفذ الى جانب أقمشة الخيام .

غير أن هذه الفئة القليلة من الصناع لا يعلم أحد منهم على وجه التحديد تاريخ نشأة هذه الصناعة المهمة بالنسبة لأحيــاء التراث الفنى الأصـيل الذى حملته لنا العصور الاسلامية عبر مئات السنين سوى أنهم توارثوا هذا الفن عن أجدادهم الأولين.

لهذا كان لزاما علينا البحث الدقيق فى المراجع التاريخيـة المهمة وفى مراجـع وقواميس اللغة لمعرفة نشأة وتاريخ وتطور هذا الفن الأصيل .

ونظر لأهمية هذا التراث الفنى الأصــيل الذى يجب المحافظة عليـه من عبث العابثين وتقديمه للعالم بالصورة التى تتناسب مع عظمة التراث الذى خلفه لنا أجدادنا المسلمون لذلك يجب حماية هذا التراث العظيم والابقاء عليه واحيائه بصورة مشرفة ومضيئة وانه لمن العبث أن نترك هذا التراث بين أيدى فئة قليلة من العاملين فى صناعة الخيام بل يجب علينا رصد هذا الفن وتسجيله حتى لا يندثر كما اندثر الكثير من الفنــون .

الخيام فى اللغــة :

ورد فى المراجع التاريخية ومعاجم اللغة التى لجأت اليها أن الخيام متعددة الاشـكال وأطلق عليها ألفـاظ متعددة أكثرها شـيوعا ، المظلة أو الشمسية فلقد ورد ذكرهما على اعتبار أنهما جزء مكمل لمواكب الملوك والامـراء وفى بعض المراجع على أنها من الآلات الملوكيــة من زمن الخلفاء وكانوا يتباهون بزينتهــا ولم يقتصر استعمالهــا خارج الدور فى التنقل والاســفار والحروب فحسب بل تعددت اسـتعمالاتها فى الدور وخارجها ثم تطورت وأصبحت تستعمل داخل القصور ومن ثم أصبحت من مظاهر الثروة والترف .

وذكر فى الموسوعة العربية الميسرة ان :

الخيمة هى بيت أو مظـلة تصـنع من قماش أشرعة السفن المبطن باللبـاد أو الجلد وتثبت على قوائم وتشد على أوتـاد استعملها الرحـالة والصـيادون والكهنـة فى التعبد وقد اشتهرت الخيام الفارسية بما فيها من أغطية ثمينة .

واســتخدم اليونـان والرومان الخيمــة فى جيوشهم العسكرية وكان لها أشـكال بيضاوية وكانت تكسى من الداخل بالحرير والفرو ، والخيام المستعملة اليوم من النوع المخـروطى ذى القائم أو المركز الذى كان يسـتعمل فى المستشفيـات والمطاعم المتنقلة .

كما ورد فى القاموس المحيط :

الخيمة أكمة فوق أبانين . وهى خيمات وخيام وخيم وأخامهــا وأخيمها بنـاها وخيموا دخلوا فيها وبالمكان أقاموا ، وتخيم هنا ضرب خيمته به.

وكذلك فى صبح الأعشى :

.. ومنها المظلة التى تغطى رأس الخليفة عند ركوبه وهى قبة على هيئة خيمة .

وورد فى كتاب الفنون الاسلامية والوظائف :

خيمى ـ هو صانع الخيام أو الفسطاط وكان للخيميـة ولايزال خط بالقـاهرة والمدن الكبيرة ومن بين الخيمية المشهورين أبو الحسن على بن الحسن الخيمى فى الدولة الفاطميــة وزميله أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبى صـانع الفسـطاط المعروف بالمدورة وكان من عجـائب الصناعة .

تاريخ الاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشــة الخيامية ـ التطريز بالنســيج المضاف قبل العصر الاســلامى :

والتطريز بالنسيج المضـاف هو اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وفى كثير من الاحيان فى المادة وذلك بواسطة اخاطتها بأبرة الخيـاطة وبغرز مختلفة وينتج عن هذه الاضـافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى ايران باسم (الكبدون أو الرشت) .

أما فى أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة فى التطريز بتعدد الشكل الزخرفى فهى تعرف بالزخرفة المضافة Applied-work وتعرف بإسم reserved-Technique أو الاضافة بالرقعة Patch work أما اذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا أو مخيطة بجانب بعضها البعض ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

وهناك احتمال أن تكون هذه الطريقة هى أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس اذ عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى .

واذا أردنا أن نتتبع نشأة الزخارف باستخدام هذا الاسلوب بالأقمشة المصرية القديمة وجب علينا الرجوع الى قطع الأقمشة الأثرية التى عثر عليها كمصدر مباشر لتتبع المصادر التاريخية الأخرى - وكمصدر غير مباشر من كتابات ومخطوطات ورسومات مختلفة وتصوير حائطى بمصر الفرعونية .

ومن المعروف أن المصريين القدماء استعملوا وحداتهم الزخرفية على حوائط وأسقف المعابد ومنها ما نفذ على المقابر وكذلك الأثاث وغيرها من العربات الحربية وزخرفت الملابس كما نفذ المصاغ والحلى من وحدات متماثلة .

كما أننا نجد أن بعض الأردية الفرعونية مزخرفة بشرائط مضافة عن طريق التطريز مثال لذلك رداء توت عنخ أمون وهو موجود بالمتحف المصرى تحت رقم ٥٦٩ وواضح به الشرائط المضافة « والكولة » عن طريق التطريز .

ومن القطع الأثرية التى ترجع الى الدولة الحديثة مجموعة من الأشرطة والأحزمة المنقوشة والمجموعة عبارة عن زخرفة منسوجة عملت لغرض معين وغالبا ما أضيفت عن طريق الخياطة للمكان المطلوب سواء للملابس والأردية والأغطية وما شابه ذلك .

كما أننا نجد على الكراسى التى وجدت فى مقبرة رمسيس الثالث خداديات من القماش بها زخارف على سقف خيمة الامير (أيسمكحب) ويرجح أن تكون مزخرفة بطريقة الاضافة وهى الخيمة الجنائزية للامير (أيسمكحب) وهو من الأسرة الحادية والعشرين وهى مزخرفة بالجلد الملون وهى دليل لاستعمال المصريين القدماء لزينة الجلد بالقطع المضافة وهى موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة .

كما توجد قلوع من الجلد أحيانا مثل الخيام والخداديات التى انتشرت فى الدولة الحديثة ووجدت ممثلة فى الصور ومنها الموجود فى المعبد الجنائزى للملك ساهور وهو من الاسرة الخامسة ونظرا لثقل القلوع الجلد للمراكب الصغيرة صنعت من الكتان .

واذا انتقلنا للعصر اليونانى والرومانى نجد أمثلة كثيرة للاشرطة والجامات المختلفة الاشكال والاحجام بها زخارف مختلفة مثل الزهور والنباتات والاشكال الهندسية البسيطة وبألوان مختلفة مثل الأحمر النبيتى والكحلى والأبيض والأخضر والبنفسجى مضافا للأثواب .

كما توجد فى قاعة المنسوجات بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية فى الفترينات رقم (٢) ، (٤) ، (٦) ، (٨) وكذلك نجد قمصانا وقطع من القماش مضافا اليها أشرطة وجامات واطارات بأشكال وأحجام مختلفة . أما فى العصر القبطى فنجد أن القمصان كانت تزخرف من الأمام والخلف بأشرطة على الأكتاف وشريط ضيق حول فتحة الرقبة وكذلك جامات مربعة ومستديرة على الاكتاف وعند نهاية الثوب .

وكانت الاشرطة تنسج بزخارف ثم تضاف للثوب وفى كثير من الأحيان نجد أشرطة مقصوصة من ثياب قديمة ومضافة الى ثياب جديدة .

ويوجد بالمتحف القبطى كثير من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وهى ترجع الى فترة ما بين القرنين الرابع الى السابع الميلادى .

ومن هذا يتضح لنا أن تزيين الأثواب وزخرفتها بالشرائط المضافة والجامات والاطارات يمكن أن ينطبق عليه مفهوم الزخرفة بطريقة الاضافة أيضا لأن الزخرفة بطريقة الاضافة تعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف من قطع القماش الصغير بأشكال مختلفة وتخاط فوق أرضية القماش مكونة فى مجموعها وتواجدها بجانب بعضها البعض الزخرفة المطلوبة .

التطريز بالنسيج المضاف فى العصر الاسلامى :

استمرت هذه الطريقة مستعملة فى زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى فى مصر الاسلامية وكان انتشارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى ·

وبالرجوع الى المخطوطات الاسلامية المصورة نجد الكثير من الخيام المتعددة الأشكال والاغراض وبها عناصر زخرفية وصور متنوعة الا أننا نجد أن هذه المخطوطات لم تذكر الاسلوب التطبيقى المستعمل فى زخرفة الخيام أو حتى طريقة صنعها ووصفها ·

ويتضح هذا فى **الرنوك** التى كانت تضاف الى الستائر والملابس ولها أشكال متعددة وكل شكل منها له مدلول وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة جزء من خيمة قديمة يبين رنك بزخارف أرابسك يتكون من شكل طبق نجمى مثمن الأضلاع تمتد أضلاعه مكونة زهرة من أربعة فصوص تتداخل فيها أشكال وريقات نباتية مجردة ·

كما ان هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وتعرف باسم (رشت) ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر ·

وتمتاز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فان رسوماتها وزخارفها تبدو دائما محددة ومتقنة ·

وقد انتشر هذا الاسلوب فى فن التطريز فى ايران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح فى القرن التاسع عشر · اذ كان يصنع به سجاجيد الصلاة والستائر والفرش وكذا السروج ·

وفى القاهرة انتشر نظام الوكالات والخانات ومثال ذلك خان الخليلى الذى أنشأه الأمير جهاركس الخليلى أحد أمراء السلطان برقوق وكان يشغل وظيفة أمير أخور (أى أمير الخيل) وكان موضع هذا السوق ضريح القصور الفاطمية (فى شارع المعز لدين الله الآن) ولما كان الامير جهاركس متعصبا ضد الشيعة مذهب الفاطميين فقد أخرج عظام الموتى فى تلك المنطقة وألقاها بكيمان البرقية وأقام مكان الضريح الخان الذى عرف باسمه وكان يعرض بهذا الخان المنتجات المصرية الأصيلة مثل المعادن المكفتة بالفضة والذهب والأخشاب المطعمة بالعاج والصدف وأقمشة الوشى والديباج والزجاج المموه بالمينا وصناعة الجلود والخيام والسجاد المعقود المتعدد الألوان وكثير غيرها · وفى عام ٩١٧ هـ هدمه السلطان الغورى وجدده · ومن خلال استقراء هذا العمل الفنى ميدانيا يمكن تلخيص هذه الأنماط الفنية المستمدة من هذا الشكل الفنى التقليدى فى الآتى :

الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة :

ترجع دقة الزخارف والرسوم المنفذة الى مهارة الأسطى فى لقط الحرفة (كما يقول المشتغلون فى هذه الصناعة) أى يقوم برسم الزخارف بالرسوم المختلفة التى غالبا ما تكون مقتبسة من المساجد الاثرية القديمة وبصفة خاصة المساجد الفاطمية لما تحويه هذه المساجد من زخارف متعددة وهذه الزخارف مأخوذة عن قباب المساجد وغيرها من الزخارف المنتشرة خارج وداخل المساجد القديمة مثل مسجد الامام الشافعى بالقلعة بالقاهرة ومسجد الرفاعى ومسجد محمد على وغيره من المساجد كمسجد السلطان حسن ومسجد الامام الليثى · أما الزخارف الكتابية فيقوم بكتابتها خطاط ·

وبعد أن يقوم (الاسطى بنقل الزخرف يقوم بتطويعه) أى بتحويره حسب ما يراه مناسبا بحيث يصبح الزخرف معدا لتنفيذه على القماش بطريقة الاضافة ·

ويمكن تلخيص الخطوات التنفيذية فيما يلى :

١ ـ يقوم (الأسطى) برسم الزخرف وتنظيمه بحيث يعد صالحا للنقل ويعمل له (أورنيك أو أسطمبة من الورق) ·

٢ ـ يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحديد الزخرف على الأورنيك أو الاسطمبة بالقلم الرصاص أو الفحم الأسود ·

٣ ـ يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحزيم حدود الزخرفة بابرة عادية على الأورنيك أو الاسطمبة.

٤ ـ يتم وضع الاورنيك أو الاسطمبة على القماش المعد لتنفيذ الزخارف عليه وغالبا ما يتكون من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش البفتة البيضاء ليسهل وضوح الزخارف عليه بعد وضع الأورنيك او الاسطمبة المثقبة عليه وذلك بتمرير قطعة من القطن أو القماش المبللة بالفحم المذاب فى الجاز (الكيروسين).

٥ ـ يقوم الاسطى بعد ذلك بتوضيح الرسم مرة أخرى على القماش بالقلم الرصاص.

٦ ـ بعد ذلك تبدأ عملية التنفيذ بطريقة الاضافة بقطع صغيرة من القماش المختلف الألوان تبعا للزخرف أو الرسم المراد تنفيذه أو على حسب الفكرة الزخرفية الموضوعة.

الخامات المستخدمة فى صناعة الخيام :

ثبت بالدراسة والبحث أن هذا النوع من الاقمشة ينفذ باستعمال قماش القطن للشراع (القلع البلدى) كأرضية أو بطانة أما الأقمشة المستعملة فى تنفيذ الزخارف والنقوش فهى أقمشة (البفتة) المصنوعة من القطن وكذلك أقمشة (التيل الاسبور) الى جانب نسبة من القماش (الستان) الحرير وعلى ذلك يمكن اعتبار القطن الخامة الأساسية فى تصنيع هذا النوع من الأقمشة.

أضف الى ذلك الخامات المكملة مثل (خيط حريرى) يستخدم فى تثبيت الزخارف المضافة وشريط (نوار) يركب على حدود القطعة وخيط قطنى سميك لتثبيت الأرضية بالبطانة.

أنواع الزخارف المستخدمة :

١ ـ زخارف التروك :

الزخارف المنفذة على الترك (مفرد تروك، بضم التاء) بصفة عامة اسلامية بالاضافة الى بعض الزخارف الفرعونية مثل زهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها وبعض الوحدات الزخرفية التى يرى اضافتها الاسطى الصنايعى من عنده مثل الورد وغير ذلك لملء الفراغات المتبقية من مساحة الترك.

هذا ويعتمد زخرف الرنك (صرة الترك) على الزخارف العربية والاسلامية الدقيقة الى حد ما ذات الفروع الملتوية والمركبة المعروفة بزخارف الأرابيسك أو يحتوى الرنك على طبق قيشانى أو شكل نجمى.

أما زخارف الاحواض فهى عبارة عن زخارف أطباق القيشانى أو زخارف أرابيسك.

كما ان زخارف (التربيعة أو المخدة) هى أيضا زخارف اسلامية أو ما هو على شكل الزهرة كما تتنوع الزخارف التى توضع فى التربيعة سواء أكانت هندسية أو نباتية ولكن معظم زخارفها عربية اسلامية.

أما الزخارف الموجودة (بالترنجه) فهى زخارف اسلامية أيضا أما الفراغ المتبقى داخل المستطيل الذى به الترنجة فنجد به زخارف من الفروع النباتية التى تنتهى بشكل زهرة. ومما يجب ذكره أن جميع هذه الزخارف ينقلها الاسطى الصنايعى من المساجد والآثار الاسلامية المختلفة التى سبق أن ذكرناها كما أن هذه الزخارف معمول لها أرانيك تحفظ لدى العاملين فى هذه الصناعة ويتوارثها الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء.

٢ ـ الزخارف المنفذة على المنتجات الأخرى التى تنتج بهذه الطريقة.

(أ) زخارف نباتية وهندسية : وأكثرها شيوعا الزخارف النباتية الهندسية المعروفة بزخارف الأرابيسك التى تتميز بها الفنون الاسلامية الى جانب بعض الزخارف من الزهور والفروع النباتية وزهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها.

أما الزخارف الهندسية فهى البعور والجامات الزخرفية المتنوعة الى جانب الأطباق الجصية وأطباق القيشانى المعروفة بزخارف الفسيفساء التى اشتهرت بها الزخارف الهندسية الاسلامية التى انتشرت فى العصر الفاطمى بصفة خاصة

بالاضافة الى ما هو مأخوذ عن العمارة الاسلامية كالقباب والمحاريب والبوائك .

كما تتميز الزخارف عموما بالطابع الهندسى سواء كانت نباتية أم هندسية .

(ب) زخارف كتابية : وهى عبارة عن آيات القرآن الكريم الى جانب أسماء المشايخ وأولياء الله وأسماء أصحاب محلات الفراشة . وهى تكتب بمعظم أنواع الخطوط المعروفة كالخط الديوانى والخط الثلث والنسخ والخط الكوفى وهذه الخطوط جميعها يغلب عليها الطابع الزخرفى فى تنفيذها .

(جـ) زخارف حيوانية وآدمية : وهى الزخارف التى تمثل البيئة الشعبية المأخوذة من حياتنا اليومية فى الأحياء الشعبية كبائع الفول والمقهى وبعض مناظر الريف مثل الفلاحين والحيوانات المختلفة مثل الجمل وغيره .

الى جانب بعض الرسوم الفرعونية التقليدية التى تمثل مناظر مختلفة كعربة رمسيس وعجل أبيس والمراكب الفرعونية وغير ذلك من الرسوم الفرعونية التى بها رسوم آدمية وحيوانية .

الألوان المستعملة :

تتنوع الألوان المستعملة فى تنفيذ هذا النوع من الأقمشة حسب الفكرة الزخرفية المراد تنفيذها وهى الأبيض والأحمر والأسود والأصفر والأخضر والأزرق وهى غالبا من قماش سادة الا اننى لاحظت استخدام بعض الاقمشة المنقوشة (المطبوعة) فى بعض الأعمال الشعبية فى الجلاليب .

وتختلف قوة هذه الألوان ووضوحها باختلاف الموضوع المنفذ .

أنواع الخيام واستعمالاتها :

١ ـ خيام الكشافة :

هذا النوع من الخيام لا توجد به زخارف من الداخل أو الخارج وهى مصنوعة من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش (الدمور) وتستعمل فى معسكرات الكشافة وهى على شكل مستطيل .

٢ ـ خيام الجنود :

وهى خيام ذات قبة مستديرة أو مستطيلة ولاتوجد بهذه الخيام زخارف من الداخل أو الخارج وهى أكبر من خيام الكشافة الا أنها تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل بقماش (الدمور) وتستعمل لنوم الجنود .

٣ ـ خيام الصحة :

وهى خيام ذات قبة مستديرة أو مربعة وهذا النوع من الخيام ليس به زخارف من الداخل أو الخارج وتصنع من قماش (القلع البلدى) كما انها تبطن من الداخل بقماش (الدمور) .

٤ ـ خيام المكاوى :

وهذه الخيام تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل وهى اما أن تكون ذات زخارف بسيطة من الداخل فقط أو تكون بدون زخارف وتنفذ الزخارف بطريقة الاضافة وهى تصنع بأحجام حسب الطلب وهذه الخيام يستعملها المطوف أثناء موسم الحج .

٥ ـ خيمة الفراشة (الصوان) :

الترك هو الوحدة الاساسية التى يتكون منها السرادق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك يتم تجميعها مع بعضها البعض وهو ينفذ بمساحات مختلفة حسب الطلب ويصنع من قماش (القلع البلدى) ويبطن بقماش (البفتة) ويحتوى على زخارف مختلفة وبألوان متعددة ومنفذة بطريقة الاضافة كما ان هذه الزخارف منفذة بوجه واحد من القماش كما أن هناك أنواع من الخيام تنفذ بزخارف ومساحات حسب الرغبة وهى خاصة بالتصدير الى البلاد العربية الى جانب الخيام التى تصنع للسياح وشركات الطيران والهيئات الاجنبية بمواصفتها على حسب الرغبة وتتكون أساسا من القطعة المعروفة باسم (الترك) أو خيمة الفراشة .

أما المنتجات الأخرى التى تنفذ بالطريقة نفسها التى تنفذ بها أقمشة الخيام المزخرفة (بطريقة الاضافة) فيمكن حصرها فيما يأتى :

١ ـ أعلام وبيارق مشايخ الطرق :

وهى أعلام تنفذ بطريقة الاضافة وكل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله) عز وجل واسم الرسول الكريم سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) كذلك نجد أسماء الخلفاء الاربعة سيدنا أبو بكر وسيدنا عمر وسيدنا عثمان وسيدنا على وكثير من العبارات المأخوذة من القرآن الكريم مثل لا اله الا الله محمد رسول الله وغير ذلك من الآيات كما يوجد بظهر العلم كتابات قرآنية أيضا مع كلمة (مدد) أما الزخارف المنفذة عليه فمأخوذة من الاطارات العلوية للمساجد · مثل واجهة وخلفية علم ابن ادريس ·

٢ ـ كساوى الأضرحة :

هذه الكساوى عليها كتابات مثل لا اله الا الله محمد رسول الله الى جانب اسم صاحب الضريح ·

٣ ـ المعلقات الحائطية :

وهى اما معلقات لآيات قرآنية مثل (انا فتحنا لك فتحا مبينا) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) وغيرها وهى منفذة بطريقة الاضافة أيضا وتحاط باطار خارجى على هيئة مستطيل أو دائرة الى جانب بعض الزخارف الاسلامية البسيطة ·
أو معلقات حائطية تمثل البيئة الشعبية أو مناظر من الريف المصرى وهناك معلقات بها مناظر فرعونية وكل هذه الزخارف والرسوم منفذة بطريقة الاضافة ·

٤ ـ المفارش والستائر :

وهى تنفذ بطريقة الاضافة أيضا ولكن زخارفها دقيقة نوعا ما ، أما بالنسبة للمشغولات الأخرى والأشكال فهى مأخوذة من الزخارف الاسلامية المنتشرة فى المساجد وخاصة المساجد الأثرية القديمة ·

٥ ـ الوسائد والاكياس :

وتنفذ بطريقة الاضافة مع تركيب كيس لوضع الوسادة وتركيب سوستة له ويعد هذا تطويرا للأنماط السابقة تمشيا مع الوظيفة ، وزخارفها من الفسيفساء والقيشانى ·

٦ ـ تلبيسات للأسقف :

وتنفذ بطريقة الاضافة وتستخدم كأغطية لأجزاء من الأسقف وتتدلى من جوانبها عرائس كالموجودة بكنارات المساجد وتتدلى منها المشكاوات ·

تعاريف ومصطلحات متداولة فى حى الخيامية بالقاهرة

١ ـ **أورنيك أو أسطمبة** : يطلق على الورق المقوى المرسوم عليه الرسم أو الزخرف ·

٢ ـ **رسم بلدى أو عربى** : يطلق على أى زخارف اسلامية ·

٣ ـ **رسم طبيعى** : يطلق على المناظر التى تمثل البيئة الشعبية والريفية وكذلك على الرسومات الفرعونية ·

٤ ـ **رسم بلدى (فرعونى)** : يطلق على الزخارف الفرعونية ·

٥ ـ **المونة** : تطلق على الخامات المستخدمة فى تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة ·

٦ ـ **الاده** : تعبير يطلق على الخطوط المستقيمة ·

٧ ـ **النقش** : يطلق على الخطوط المنحنية والزوايا المختلفة ·

٨ ـ **شغل على ضيق** : يطلق على الزخارف والرسومات الدقيقة وبغرزة صغيرة ·

٩ ـ **شغل على واسع** : يطلق على الزخارف والرسومات ذات المساحات الكبيرة وبغرزة واسعة ·

١٠ ـ **حوض بسن** : يطلق على المساحات الزخرفية التى تأخذ شكل مستطيل وأحد أضلاعه على شكل مثلث ·

١١ ـ **القطميات** : تطلق على المساحات الزخرفية المختلفة ·

١٢ ـ **سمبوسكى** : خاتم ـ بلحة ـ لوزة ـ عرق ـ كلها تعبيرات تطلق على أجزاء صغيرة من الزخارف تتفق فى الشكل مع التعبير الذى أطلق عليها .

١٣ ـ **خيمة الفراشة (ترك)** : تطلق على قطعة القماش التى يتكون منها السرادق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك بها زخارف متشابهة .

١٤ ـ **ترك عادة أو سوقى** : أى زخارفه تنفذ بغرزة كبيرة .

١٥ ـ **ترك مخصوص أولوكس** : أى زخارفه تنفذ بغرزة صغيرة وزخارفة دقيقة .

١٦ ـ **توزلوك** : وهو عبارة عن حاجز من القماش المزخرف بطريقة الاضافة ويوضع فى مدخل الصوان وأحيانا يطلق عليه (سبنسه) .

١٧ ـ **رمح** : يطلق على مجموعة قضبان من الخشب توضع على مسافات فى ظهر التوزلوك أو السبنسة .

١٨ ـ **كوز جلد** : وهو يطلق على قطعة من الجلد تركب أعلى التوزلوك ليوضع فيها طرف الرمح العلوى بينما طرفه السفلى يرتكز على الارض .

١٩ ـ **باكية** : وهى تتكون من عدة تروك .

٢٠ ـ **الصوان** : ويتركب من عدة بواكى .

٢١ ـ **الرنك** : يطلق على الزخرف الذى يتوسط الترك وكذلك يطلق على الجزء المشغول فيه اسم صاحب الترك .

٢٢ ـ **قيشانى** : يطلق على النجمية ذات الاضلاع المتعددة وتحتوى على زخارف الفسيفساء .

٢٣ ـ **الترنجة** : وهى على شكل مستطيل به محراب من أعلى وأسفل يتوسطها الرنك فى الترك .

٢٤ ـ **السلسلة** : يطلق على الشريط الذى يحدد المساحات الزخرفية بالترك .

٢٥ ـ **البدن** : يطلق على قماش (القلع البلدى) الذى يكون أرضية الترك .

٢٦ ـ **على البلاطة** : تعبير يطلق على قماش الخيام الخالى من الزخرفة .

٢٧ ـ **تشحيط الترك** : تعبير يطلق على عملية تركيب الترك على عروق الخشب .

٢٨ ـ **قماش مورب** : أى قماش مقصوص بطريقة مائلة عرض ١٠ سم يستخدم فى تنفيذ الزخارف على الترك .

٢٩ ـ **صليبيات الترك** : وهى عبارة عن أشرطة من القماش القطنى السميك تخاط فى ظهر الترك بعكس بعضها البعض لتعطى الترك صلابة .

٣٠ ـ **نوار** : وهو عبارة عن شريط من القطن السميك يركب على حروف الترك بالخياطة .

٣١ ـ **ترويق الترك** : يطلق على عملية تركيب الشريط المسمى نوار على حروف الترك .

٣٢ ـ **صنايعى سخى** : تعبير يطلق على الصنايعى السريع فى العمل .

٣٣ ـ **دبلاق** : حبل من الليف المجدول يستعمل فى تركيب الصوان .

٣٤ ـ **عراوى** : تطلق على قطع صغيرة من الجلد بها ثقوب فى المنتصف .

٣٥ ـ **كوش** : تطلق على الحبال التى تدخل فى ثقوب العراوى لتجميع التروك .

٣٦ ـ **جراب** : قطعة من القماش بعرض ٤٨ سم × ٤ متر تلف حول عروق الخشب .



د. مدحت الجيّار

\- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنا الى مقولتين : الأولى أننا نقصد بالمسرح العربى المسرح العربى الاسلامى ، وذلك لنتعرف على الأصول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين ، ولنبرهن - اسلاميا وعربيا - على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى - الغربى الحديث) ، فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع - مكشوفا - بين الانسان ونفسه ، أو بينه وبين الاله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شىء ، وما على الانسان الا الطاعة لأنه لا يدرى ما كتب له أو عليه .

أما المقولة الثانية فهى ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده ، ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لا يتعرضون للأذى (السياسى) .

والمقولتان تخرجان لنا بنتيجة واحدة ، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى للمسرح لأسباب سياسية ودينية ؟ ولم اتخذ شكل الطقس الدينى الشعبى ؟!

والاجابة عن هذه التساؤلات تضعنا أمام نشأة أول شكل درامى ممسرح فى تاريخ الأدب العربى الاسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لاقامة احتفالية « التعازى » . اذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام « نص درامى » كتب خصيصا « للتمثيل » أمام « جمهور » من أجل « اقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه ، وتبنى موقفه من القضية المعروضة ، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للانسان والعالم والآخرة .

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والاجتماعية فى آن واحد ، لذلك كان لا بد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الانسانية والسياسية الدينية التى انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله الى مقر السلطة فى عهد أبيه « الكوفة » ، وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الأطفال والنساء والشيوخ .

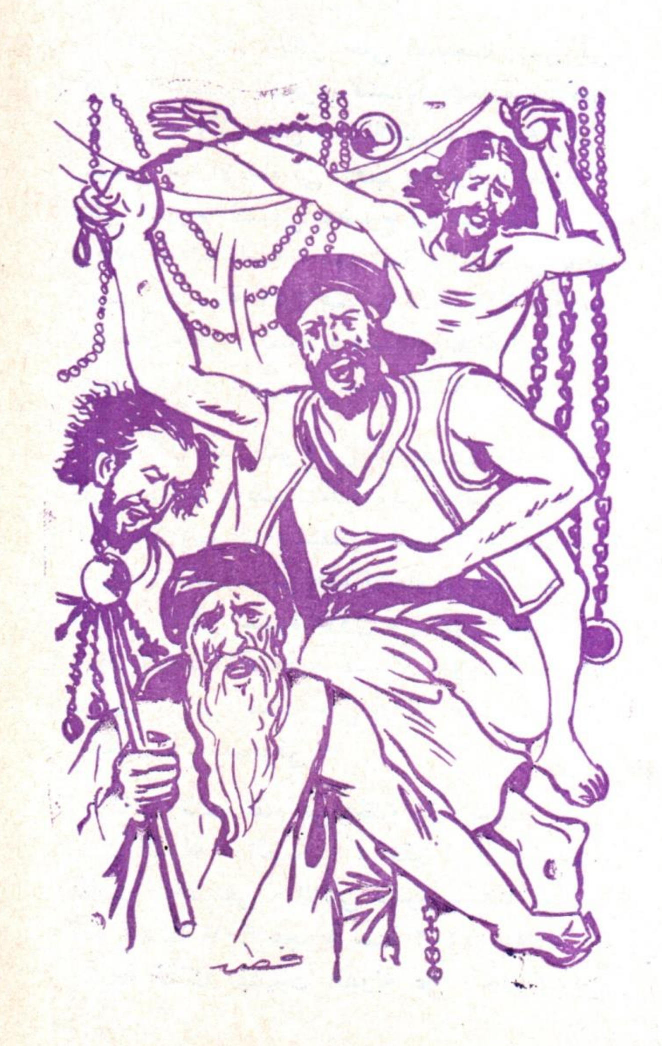
ويزيد من حدة المأساة والصراع ، أن بعض المشايعين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة ، فى حين هو ككل الأبطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره ، من أجل مبادىء سامية لا تخصه وحده ، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلا أخلاقية عليا ، يسعى لها الانسان كاقامة العدل ، وهزيمة الظلم ، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة .

ولكن ، كيف لهؤلاء المشايعين أن يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخلى عن نصرة « امامهم » كما تخلوا عن أبيه « الامام » من قبل ؟ لا سبيل لهم – فى البداية – الا الشعر ، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم ، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكائين » و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشيع ، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية اسلامية ، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم الى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، اذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء » أن « سكينة جاءت الى أبيها الحسين بعد موته ، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتا يخرج من منحره الشريف وهو يقول : أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم :

شيعتى ما ان شربتم
عذب ماء **فاذكرونى** » (١)

أو سمعتم بغريب
أو شهيد **فاندبونى**

وقد امتد هذا « الندب » الى آفاق أخرى ، فقد نما شعر الندب هذا حتى أخذ اتجاها دراميا واضحا فقد « ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها ، الاتجاه الى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه الى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ... » (٢) لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى الى الحد



الدرامى ليستوعب درامية المأساة التى لا تخص « الشيعة » فقط بل تعنى كل مسلم لأنه سبط النبى ، كما تهم كل عربى لأن هذه المأساة هى تاريخ تحول سياسى ودينى فى تاريخ العرب والمسلمين على السواء .

وكان لا بد اذن ، أن ينمو الشعر ، وأن ينمو الطقس الدينى حتى يتوج بمقتل الحسين ، وكان لا بد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم بالتمثيل العلنى ، وبقوة مفارقة للتصور السنى فى « التشخيص » وكان لا بد أن تبعد عن الدولة العربية الأعرابية التى تجعل المسلم الأعجمى مواطنا من الدرجة الثانية ، ولذلك « يستطيع الدارس أن يدرك أن نصوص « التعازى » بدأت تظهر فى الأدب الفارسى منذ ظهوره بعد الاسلام فى شكل رثاء مذهبى ، وأشعار تمثيلية وحماسية ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء كربلاء .

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل فى القرن التاسع الهجرى قسما مهما من الأدب الفارسى . ولقد عمل سلاطين « الشيعة » على تشجيع هذا الاتجاه فى الأدب بمحاولة « تمثيله » فظهر المسرح الشيعى بوضوح فى عهد حكم أسرة « الديالمة » وخاصة « معز الدولة أحمد بن بويه الديلمى » سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية الذى أقامه فى « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية ذاتها فى أول المحرم من هذه السنه .

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على أهل « بغداد » اعتبره علماء أهل « السنة » بدعة كبيرة الا أنهم لم يستطعوا شيئا أمام قوة معز الدولة . وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل عام فى الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم فى جميع البلاد الخاضعة « للديالمة » وحتى سقوط دولتهم ، وفى بغداد حتى أوائل حكم السلطان « طغرل » السلجوقى .

ولكنها ظلت تقام فى الخفاء بين الشيعة حتى تولت الدولة « الصفوية » حكم ايران وأعلنت المذهب « الشيعى » الاثنى عشرى مذهبا رسميا للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية . ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين اعتمادا كبيرا فى اقناع العامة والتأثير فيهم وشرح تعاليم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب الاسلامية الأخرى » (٣) .

ونلاحظ أن هذا الطقس الدرامى الدينى قد وجد من شجعه فى العصر العباسى ، فقد كان العباسيون مشجعين للشيعة الا فى حالات الاضطراب السياسى ، أو وجود مذاهب شيعية مضادة للسلطة ، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو بعيدا عن مركز السلطة فى بغداد ، ثم دخلها فى ظروف وجود حاكم يحميه بقوته . كما كان نمو هذا الطقس فى منتصف القرن الرابع الهجرى ، موازيا لنمو الشعر الشيعى ، نحو الدراما ، ونحو الخلاف السياسى الواضح مع الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة .

ونلاحظ أن التوظيف السياسى للدين ولرجاله ساهم فى بقاء الطقس « التعازى » وأعطاه وظيفة سياسية دينية ، وأضفى عليه بعض القدسية اذ اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتبارى فيه المسلمون الشيعة فى بيان الندم « بايذاء النفس » كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صفات الحسين الى « الخرافة الشعبية » ، وسوف نرى — فى تحليل النص — أن الحسين **سيتحول الى «نبى»** .

— ٢ —

ولقد أخذ «النص / الطقس » أسماء كثيرة كلها تدل على « المأساة » مثل مأساة كربلاء ، مأساة الحسين ، آلام الحسين ، نشيد الشهيد ، وهى مسميات تركز على الشخصية والمكان ، ويوصف الطقس كله بما فيه « النص » ومشاركة المتلقين فيه « بالعزاء » أو « التعازى » لذلك فهم يقدمون العزاء كل عام فى الذكرى السنوية لمقتل الحسين فحققت التسمية ، اذ يقوم العزاء — فى هذه الحالة — مصحوبا بالبكاء والندم ، ولذلك أيضا يتحول التوجه من التعزية الى المطالبة « بالثأر » فقد تحول الحسين الى « ثأر الله » كما هو مكتوب فى أعلى ضريح الحسين « بكربلاء » باللون الأحمر المضىء « ثأر الله » .

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكير الشيعة بثأرهم القديم ، بشحن عواطفهم بما فعله آباؤهم

مع الحسين وعرضوه وأهله للمأساة . ونرى الشيعة الآن يبكون على العتبات المقدسة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة .

وهنا يتحول الندم الى حماس ، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار اليها أرسطو فى فن الشعر ، أعنى « التطهير » من عاطفتى الخوف والشفقة .

ولا شك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية – قد تأثر عند صياغته لعدة مرات – الى تأثيرات فنية وفلسفية ، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن « نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ « الرغبات الربانية » . وتقارن التعزية أحيانا بالتراجيديا اليونانية . ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الاسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب اسلامى عريق . أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية الى الملامح البابلية » (٤) أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة « ايزيس وأوزوريس » ، أو «انتصار حورس » .

وعلى أية حال فهى تعود بنا الى الأصول الأولى للدراما ، فهى قد نشأت داخل طقس ، « ولا شك أن جذور الدرامه تعود الى الطقوس ، وهو ما ينطوى على المساهمة .. » (٥) . وهى أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، اليونانى ، الآسيوى . وهى شعبية من زاوية حملنا بمؤلفها ، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فيها ، وأنها تختلط بالتصورات الأسطورية والشعبية الخرافية للدين .

ولذلك فهى « احتفالية » ، تنتمى لكل هذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار الى التمثيل العلنى . وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا بمسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسرحيات « الآلام والدموع » أو مسرحيات « آلام المسيح » . وهى – بذلك – تقدم الموت « الكرنفالى » الذى تزخر به كل المآسى الشرقية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية .

– ٣ –

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة « المسرح الجوال » الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسير اليه « القافلة » وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولمها ، وفردها . أمام جمهور المتلقين . فهو عبارة عن « صندوق » تبسط أمامه « سجادة » ويلتف الناس حوله فى شكل « حلقة » . ويصاحب الأداء التمثيلى بعض الموسيقى الحزينة (الدينية) . ويستعمل « المؤدون » ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب « المشاهد » المطلوبة .

ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر المحرم ، بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرخون ويبكون ويعلنون الندم والتوبة بخمش ما يستطيعون تحمله من أجزاء جسمهم وقد يصل ببعضهم الى اسالة الدماء والنزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم ، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم ، وأنه عند « رجعته » سيفرح بهم .

ويستمر هذا الطقس الى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل ، فيجهزون خيلا مسرجة مستعدة لأن تقل الامام عند عودته . ويصاحب ذلك – فى اليوم نفسه – اقامة احتفالية العزاء الممثلة ، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) « آلام السيد الحسين» حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل .

ويقوم بالدور التاريخى « المقدم » أو «الراوى» وكما يسمونه بالفارسية (روزى كان) وهو يحكى ، ثم يتحاور مع المحاور الأول المسمى لديهم (باپامبركان) ثم يتحاور مع المحاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة ، بالاضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفريقين (العلوى ، الحسنى ، الحسينى) و (الأموى – اليزيدى) .

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة ، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك :

« أولا : العدد (٩٩٣) من الأصول الفارسية (ملحق) فى المكتبة القومية فى باريس ويحتوى على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان « جونغ – ى – شهادات » أو « نشيد الشـــهيد » وقد ترجم « الكسندر شودزكو فى كتابه « المسرح الفارسى » خمس قطع (الاعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٣٢) أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه يروى آلام الحسين فقد ترجمه « شارل فيرولو فى كتابه « المسرح الفارسى أو مأساة كربلاء » وطبع الأب « روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨) « استشهاد على الأكبر » كما قام بترجمته .

أما الكتاب الثانى : فقد طبعه قنصل سابق لألمانيا فى « بغداد » ويليهما « ليتن » ويحمل عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر مشهدا مقدمة بشـكل نقل فوتوغرافى لمخطوط « عراقى » مع مقدمة مختصرة .

والكتاب الثالث : هو (كتاب لويس) الذى نشر بالانجليزية من قبل كولونيـل انجليزى « السير لويس بيللى » ويحمل عنوان « مسرحية الحسن والحسين المعجزة » ويحتوى على ترجمة (٣٧) مسرحية فقد نصها الأصلى من حينها » (٦) .

والنص الذى نعتمد عليه هنا ، هو اعداد حر قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات ، المتناثرة والمتعددة فى آن واحد . لذلك فالنص يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ، ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهـو ترجمة فرنسية عن النص الانجليزى المترجم عن النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ شعرا ، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن النص : مترجم من ناحيـة ، من خـــلال لغتين وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية الى اللغـة العربية . ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعدت اعدادا دراميا . ومن هنا فلغة النص المترجم لا تصلح للحكم على لغة النص الأصلى ، والنص نفسه خلاصة لعدة نصوص ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى يجعلنا لا نحكم على نص بعينـــه وانما يدعونـا الأمر للحكم على « التقنية » بشكل عام .

ويبقى لنا – مع ذلك – مضمون التعازى ، وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليـا الأخلاقية والجمالية .

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص « بآلام الحسين » وهو الجزء المليىء بالصراعات والأحداث والحركة ، لا بد أن نشير الى أن نص التعازى بشكل عام ينقسم ثلاثة أقسام :

– حوادث قبل معركة كربلاء .

– آلام الحسين ومأساة كربلاء .

– ما بعد المقتل حتى دخول الجنة فى العـــالم الآخر .

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصا للقسمين الأول والثالث ، ويترك القسم الثانى بمعالجته الدرامية .

– ٤ –

ويقوم القســم الأول بعمل الخلفية التاريخية والنفسية والدينية التى خرج الحسين فيها . وقد خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين الحسين والسماء ، وتجعل من الأوامر الربانيـة (قدرا مسبقا) لا بد من تنفيذه ، كما نرى فى المسرحيات اليونانية القديمة .

وهنا نرى ثلاثـة من الملائكة يقومون بدفـع الأحداث وتشـكيل شـبكة العلاقات السـماوية الأرضــية ، فنرى : اسرافيـل ، وجبرائيـــل ، وعزرائيـل (بلفظهم التوراتى) يبلغون ثـلاث رسائل : الأول : يوصل أمر (الرب) (هكذا !) بتزويج فاطمة لعلى بن أبى طالب . والثانى : يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ميتة عنيفة لصالح المؤمنين . والثالث : يقبض روح النبى بمساعدة جبريل . وبذلك ينتقل النبى الى جوار ربه والمؤمنـــون يعـرفون سلسلة النبــوءات والوصايا .

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة للحسين تمهيـــدا لمشهد الاستشهاد ، فالحسين يصنع المعجزات فى الخامسة ، كأن تسلم على يديه قبيلة (يهودية) ! وتظهر ارهاصـــات المعجزة الكبرى حين يجعله النبى الوريث الوحيد له من بين المؤمنين (وليس عليا) ! وحين يقبل النبى رجاءه بالخروج من عزلته .

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تتنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد الحسين · ولا شك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات الانجيلية) لدم الابن المفتدى ، ولاسلام اليهود على يديه ، ولكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبى حتى يصير هو النبى ،·

وهذا القسم الأول ، يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبى ورسل السماء ، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير اليها فى سياقها ·

وننتقل للقسم الثانى ، وقد بلغ الحسين الخامسة والخمسين ، فى طريقه الى الكوفة ، فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء ، ورسول يحذره من دخول الكوفة ، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب ، العباس ، على الأكبر ، على الأصغر ، قاسم) فيشيرون عليه بالمضى ، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه ، فانطلق ·

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين/ الحق/ الخلافة) وبين (جيش يزيد / الظلم / البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين سبط النبى ، وبين (شرير / شمر) الذى يجرؤ على قتل الحسين ليفوز بالجائزة ·

لذلك نرى « السواد » مخيما على هذا الجزء ، لأن الظلم سوف ينتصر ، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠) ، وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس : غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبابه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعميه وتدفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور ، اذ تقول : يا لعمى العالم (١٤٧) ·

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية ، كما أنه رمز لاظلام العالم انتظارا لعودة « الامام » الذى هو ، على لسان شمر (القاتل) نور عين الدنيا والآخرة (١٣٧) · وهكذا يقف (النور نقيضا للظلام) طوال القسم الثانى كله ·

والقسم الثانى ، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى ≠ الحسينى) وتنقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية ، ولذا نرى الحوار جوهرا فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى · أما « الجوقه » فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ ـ ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقه فى المسرحية اليونانية القديمة ·

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسماء ، حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض ، حتى يتحقق القدر ، فيعرض عليه « جعفر » ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبى من قبل أن يطبق الأخشبين (الجبلين) على المشركين ، وبالتالى لا بد أن يرفض الحسين كما رفض النبى ، وكذلك نجد « فيتروس » يطمئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره ، ولكن على لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هى عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين ، كما ارتبط من قبل ـ ميلاد النبى بالعفو فى السماء والأرض · وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لاضفاء سمات نبوية على الحسين ، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه :

« انى ما زلت مصمما أن أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى » (١٤٨) · كما قال المسيح المفدى من قبل · وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص · عن دم الحسين الذى يفدى المؤمنين ·

ولا شك فى أن نموذج « البطل المفدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا

القسم من التعازى ، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات اسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الامام .

ويتواصل الفهم الشعبى مع الأسطورة حيث نجد القسم الثالث قد وصل الى يوم الحساب الأخير ، ثم الى دخول الحسين الى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة . وكما بدأت معجزات الحسين باسلام القبيلة اليهودية فى القسم الأول يرتد كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون الاسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء الى دمشق (مقر الحكم الأموى) .

ولا ينسى المؤلف أن يدفن - رأس الحسين بفلسطين القديمة فى معبد بناه « النبى سليمان» وهى اشارة الى مكان نبوة مقدس ، أو أن يعود به الى كربلاء مع بقية جسده . وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذابا من « يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة .

وهكذا تعطينا التعازى قصة الحسين من الميلاد الى الاستشهاد الى البعث والدخول الى الجنة . وقد أعطى الحسين صفات النبوة ووهب المعجزات ، وفاق النبيين . ومن هنا نستطيع أن نقول ان الخيال الشعبى قد صهر الدينى بالخرافى بالتصور الخاص فى رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين ، ويدفعهم الى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة .

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية فى قول جبريل للنبى قبل موته « ان الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصالح المؤمنين .. » وأن النبى « عندئذ .. رضخ لارادة الخالق » وهى حبكة قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر » الذى لا بد أن ينتصر فى النهاية ، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايته مكتوبة سلفا . وتأتى النبوة لتعضيد المصادرة على لسان فاطمة وهى توصى زوجها عليا « عندما أفارق الروح ، تذكر ذلك جيدا ، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى لأننى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد . ففيه ثمن دم ولدى ،دم الحسين الذىبفضله سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطاة خطئا .. سيغفر له ، ويدخل الجنة » وهو ما يتحقق فى نهاية النص .

ومنذ اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير - الروح) بل دور (الشعب - الأمة - الشيعة) وفى الوقت نفسه تكرر (النبوءة / القدرية) فهى تقول بعد أن وصل ركبالحسين :

- طويلة كانت مسيرتنا .
وكبير تعبنا
أيها السلام .. يا سلام العالم
لا تهجر معسكرنا
فى مساء التأمل هذا .

ثم نجدها تشير الى القدر المحتوم الذى تنبنى عليه التعازى :

- ان وردة الرمال
تنغلق على بلورها
والبوم الخائف
يمسك نعيبه
أى نبوءات قاتمة
تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء !

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزى (الظل≠ الضياء) والذى أشرنا اليه من قبل ، اذ نسمع الجوقه تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها :

- فى قلب الرجل العادل
الظل يحارب الضياء .

ووفق الوحدات الأرسطية (البدايه - التصاعد - الذروة - الهبوط والحل) تتجه الحبكة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقه (الرمزى) الى السرد ، على لسانه، مع معسكره ، ليحدد موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع الى الحسين يقول لهم :

- ساعدونى اذن على أن أنطق بالكلمات التى تحرر قدرنا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلى الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

- اذن كفانا مزاحا ..
بايع يزيد أو تهيأ للموت .

ولذلك تتجه كل الخيوط نحو تحقيق نبوءة القدر ، وتتجمع الخيوط كلها ، فى قبول الحسين لمصيره فرحا .

ورغم ذلك كله (المصير المعلوم ، نبوءة جبريل ، جعفر ، فيتروس ، النبى ، فاطمة ، **الحسين نفسه**) يتصرف الحسين كالبطل اليونانى ضد ما أسماه: **القدر المعاكس** ٠

نراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه ، ولم يبق منهم الا زينب وأم كلثوم ، وزين العابدين المريض ٠ يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعى ، والضعف ليتشجع على المستوى النفسى ، وعلى المستوى الرمزى (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطى نموذجا للنضال ضد الظلم ولآخر نفس فى عمره رغم ايمانه بالقدر حتى اكتمال الحبكة والنهاية الدرامية المأساوية ٠

ونتيجة لذلك الثبات يأخذ الحسين صفات خيرة مطلقة ، فهو « ملك » و « أمير الأئمة » و « الأمير » « ابن على المرتجى ، ابن فاطمة بنت النبى » « المختار السعيد » « الكريم ، المثالى » « النقى الجميل » ٠

ونتيجة لذلك يأخذ « الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير≠الشر) ،(النور≠الظلام)(العدل ≠ الظلم) ٠ وانتصار (الشر ، الظلام ، الظلم) هو بالتالى الداعى الى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد ٠

ـ ٦ ـ

ويقوم نص التعازى على السرد فى القسمين الأول والثالث وعلى الحوار فى القسم الثانى ، واعتمد القسم الثانى على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحى وقد تغلب الاعداد على نظام اللوحات ، بالاظلام فى ختام المشهد ٠

والحوار يبدو مكثفا بعيدا عن التزيد أو الحشو اللغوى ، وفى أحوال كثيرة (انفعالية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية والرمز الشعرى فتتحول الى لغة شعرية ، تفسح المجال لخصوبة وكثافة دلالية ، على الرغم من سهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة الى العربية) ونرجو أن تكون كذلك فى الأصل الفارسى ٠

كما أن الجوقة كانت شخصية مجردة أثرت الحدث واللغة وساهمت فى ادارة الصراع واشاعة الجو « الجنائزى » داخل النص بأغنياتها الحزينة ٠

★ ★ ★

ولا بد أن نشير فى ختام هذا البحث الى المعجم التوراتى الانجيلى الذى انتشر خلال الأقسام الثلاثة للنص كما فى مصطلحات « رضا الرب ، الملاك ، صعودى المجيد ، أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى » ، ولا ننسى الاشارات المتعددة ل « فيتروس (أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح) ، جزر الروم ، الجندى النصرانى الذى رفض قتل الحسين » ٠

وفى النهاية ، نحن أمام نص شعبى ٠ كتب بتصور شعبى خاص عن الدين ، والخلافة والبيعة٠ وخاطب جمهور الناس داخل طقس دينى يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية ونفسية ٠ تجعل نص التعازى ، أول نص (شعبى) دراهى أخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف ـ فى أدبنا العربى ـ على النص الدراهى الممثل ٠ وهو أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلاهى ٠

---

(١) عبد المنعم الكاظمى ، مقتل سيد الأوصياء ونجله سيد الشهداء ، ص ١٣٨ ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٤ ٠

(٢) وحيد الجمل ، مصرع الحسين فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى الأول ، ص ٢٠٦ رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ ٠

(٣) محمد السعيد عبد المؤمن ، التجربة الاسلامية فى المسرح الايرانى ، ص ٣ ، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف ، ١٩٨٢ ٠

(٤) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا ، **ألف عام وعام** على المسرح العربى ، ترجمة توفيق المؤذن ، ص ٤٢ ، دار الفارابى بيروت ، ط الأولى ، ١٩٨١ ٠

(٥) دوسن ، الدرامه والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ١٤٥ ، موسوعة المصطلح النقدى (١١) وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ ٠

(٦) رفيق الصبان ، عرض وتلخيص الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة ص ١٢٧/١٢٨ ، مجلة الهلال ، يناير ، ١٩٧١ ٠

وسوف نعتمد على النص الكامل للمسرحية كما أعدها محمد عزيزة الموجود بالعدد نفسه ٠

ـ وانظر فى هذا الصدد الحديث عن الطقوس الاسلامية : محمد عزيزة ، الاسلام المسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، سلسلة الهلال ، العدد (٢٤٣) أبريل (١٩٧١) ٠



مكتبة الفنون الشعبية



الفولكلور الأمريكي بين الهجرة والاستقرار

د. عبد الحميد يونس

ان الموضوع الأساسي الذي يدور حوله هذا الكتاب الجامع للفولكلور الأمريكي هو الكشف عن ملامح الشخصيات الجماعية ،التي تستوعبها هذه القارة الجديدة ، بالقياس الى القارات ، التي نبتت فيها الحضارات العريقة ، والتي سايرت تطور الانسان ، منذ ما قبل التاريخ الى الآن ٠ وكنت أكاد أعتب على القوامين على تتبع مسار الفكر الانساني ، لأننا لم نلتفت الى الفولكلور الا في الفترة ، التي أخذ الدارسون عندنا يواجهون الحياة الواقعية ، باعتبارها المصدر الأول ، والأكبر لادراك الانسان لذاته ولمجتمعه ولمساره الثقافي والحضاري ٠

ويقول « تريسترام بوتركوفن » في تمهيده لعرض الفولكلور الأمريكي : « وقلما حظي الفولكلور بقبول سريع في الجامعات ، التي توفر البرنامج التيوتوني للانسانيات ، على نحو ما كان عليه هذا البرنامج في القرن التاسع عشر ، فمعظم الذين تعلموا في هذه المدارس لم يدرسوا قط الفولكلور ، ولا ميل لديهم للشعور بضرورة

تدريسه للآخرين • وحتى فى بنسلفانيا — حيث جرى تدريس الفولكلور منذ الحرب العالمية الثانية — لم يزل زملائى فى المناهج الأخرى يعتقدون أننى أعنى نفسى بشىء من قبيل سقط المتاع • « ••• ولكن الفولكلور كان يحظى دائما بأسرع قبول ممكن ••• » •

ويدور الجدل كثيرا بين المعنيين بالفولكلور عندنا ، ذلك لأن بعضهم يتشبث بمنهج معين من مناهج الدراسات الانسانية ، وينسى أولئك وهؤلاء أن الفولكلور يرتبط بهذه العلوم جميعا ، وأن هذا المصطلح قد أصبح يدل على المادة ، التى يقوم العلم بالكشف عنها ودراستها ، ويدل فى الوقت نفسه على محصلة المناهج العلمية • ومن الطريف أن الفولكلور الأمريكى قد وضح العلاقة الوثقى بين الأدب الشعبى ، وبين الفولكلور ، وقد كان الأدب الشعبى يستوعب المجال الفولكلورى كله • ومن هنا اتضحت الظاهرة ، التى جعلت الدراسات الفولكلورية فى معاهدنا وجامعاتنا ، تبدأ بالأدب الشعبى ، بل ان الخطوة الأولى فى هذا المسار كانت العمل على اعتراف الحياة الأكاديمية بالأدب الشعبى ، « ولا سيما عندما يتحقق المرء أن الأدب الشعبى هو الأدب الوحيد ، الذى عرفته نسبة مئوية كبيرة من أمم العالم ، عندما يدرك المرء أنه كان الأساس الذى نبت منه كل أدب آخر • وفضلا عن الحاجة اليه لمعرفة التاريخ واللغة والأدب والانثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وجميع الدراسات التى تستلزمها هذه المواد معرفة تامة فان المرء يحتاج اليه أيضا لا لشىء الا فهم ثقافته أو ثقافة سواه » •

ولقيت العالم الأمريكى رتشارد دورسون فى زيارته الخاطفة للقاهرة ، وكان له تعليق لا يمكن أن أنساه وهو أن الدارس الأمريكى للفولكلور أحوج الى زيارة مصر من زيارة الدارسين المصريين لأمريكا ، وذلك للعراقة ، التى لا يزال لها أثرها فى الحياة الشعبية بمصر ، كما أن التقارب والتكامل أوضح فى مصر منه فى أمريكا • وأصبح من المتفق عليه أن الفولكلور ليس مجرد أدب يتناقله الناس ، وليس فنونا معاونة للكلمة فى التفسير والتعبير ، ولكنه يستوعب أيضا الفنون الزمنية الأخرى كالرقص والموسيقى ، ومن مجالاته الأساسية الحرف والصناعات والعمارة والحلى والأزياء ، باعتبارها عناصر أساسية فى حياة الأفراد والجماعات ، ولا يمكن أن نتناسى العادات والتقاليد ، التى تنظم السلوك وتصدر عن ثمرة خبرة الانسان ، التى استقرت فى الوعى واللاوعى عبر القرون •

وتتنوع قسمات الفولكلور فى أمريكا ، لا باختلاف الطبيعة ، التى تتباين فيها الجبال والصحارى والسهول والوديان ، ولكن بتنوع الشعوب ، من الهنود الحمر والأفارقة والأوروبيين من سكسونيين ولاتينيين ، ثم ان تجمع هذه الشعوب لم يبدأ باكتشاف القارة الأمريكية ، وانما بدأت ندرة منها قبل ذلك ، وظلت الهجرة حية فعالة تؤثر فى المستوطنين تأثر المهاجرين بمن وفدوا الى هذه القارة الجديدة على مدى القرون الأخيرة ، التى مر بها التاريخ الأمريكى • وكان من الطبيعى أن تثير هذه الظاهرة الاهتمام بطبيعة الانسان الأمريكى ، كما يكشف عنها علم « الأنثروبولوجيا » ، وكما تبدو ملامح الشعوب فى الولايات المتحدة الأمريكية ، بفضل الاعتماد على ما يصوره الفولكلور •

والتقدم العلمى قد بدد الأساطير ، من حيث الفكر ومن حيث تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بيد أننا نجد بقايا أسطورية فى سلوك الانسان وفى تصوره لبعض المواقف والظواهر • والدارسون للفولكلور يحتفلون بالأسطورة ، لا من حيث علاقتها بالأطوار القديمة الممعنة فى القدم ، ولكن من حيث ظهور آثارها فى الحياة الشعبية • ويقول دورسون « فى الولايات المتحدة لم يهتم الفولكلوريون الا بقدر ضئيل نسبيا بجمع أو تعريف الأسطورة •• » •

وقد اعتمد جامعو الأساطير الأمريكية على مجموعات من الحكايات الهندية أطلقوا عليها اسم الأساطير الدينية ، وهى تختلف عن الأساطير التى لا يزال لها بعض التأثير فى الوجدان الشعبى ، فى أنها وضعت فى أزمان قديمة موغلة فى القدم ، وهى تحكى عقيدة الانسان البدائى ، التى جعلت محورها الأساسى هو الآلهة أو غيرها من الكائنات

الخارقة التى كانت لها قداستها • والأساطير ، بصفة عامة ، تتعلق بأشخاص وأماكن وأحداث ، لأنها تقترن فى ذهن المجتمعات المحلية بشخص معروف أو معالم جغرافية أو حادث معين •
وتسجل خبرة الدارسين للفولكلور الأمريكى أن الأسطورة « تكون معروفة لعدد من الناس ، توحد بينهم منطقة اقامتهم ، أو مهنتهم ، أو قوميتهم ، أو عقيدتهم » • وبذلك تكون هذه الدراسة اضافة للمشهور عن أساطير العالم القديم • وما أشهر ما نعرفه نحن عن أساطير مصر وآشور واليونان والرومان • وهذه الدراسات تحفز المتخصصين فى الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى منهج الدراسة المقارنة ، لكى نتبين التشابه فى بنية بعض الأساطير الى جانب الاختلاف فى الملامح ، لكى يستكمل الدارس منهجه العلمى للأسطورة •

والألعاب من أهم الأنشطة فى حياة الناس على اختلاف أعمارهم ، وهى ليست تزجية فراغ فحسب ، وليست مقابلة للعمل الجاد عند الطفل أو الشاب أو الكهل •• وما من انسان لا يمارس الألعاب ، ومن أعرقها ما يقوم على المباراة العقليه أو بتعبير آخر على الرياضة الذهنية منها الشطرنج والضامة • ولم يغفل المتخصصون فى الفولكلور الأمريكى الوظيفة الايجابية لهذه الألعاب ، اذ أنها « قدمت نماذج لتحليل اتخاذ القرار ، على نحو ما يتخذ فى الأعمال وفى الحرب ، بل وفى الزواج» • والمرء فى كل مكان فى العالم يواجه ألعاب الحظ مثل ألعاب النرد والروليت ويعترف العالم الفولكلورى الأمريكى برايان ساتون سميث بأن « الألعاب ، وان كانت متعة ومرحا للاعبين فانها تقوم بعمل جدى للثقافات التى هى جزء منها ، فألعاب الاستراتيجية والحظ ــ بعد كل شىء ــ نبتت من آلاف السنين من النشاط الفولكلورى والمرجح أنها ظلت دروسا لممارسيها بطريقة ضمنية طوال هذا الردح المديد من الزمان » •

« واللعب هو لغة الطفل العاطفية ، وما يفعله الشخص فى اللعب ينبغى أن يقرأ على أنه صورة مشاعره ودوافعه الدفينة » •

ومن الجدير بالانتباه أن عرض الفولكلور الأمريكى لم يكن مجرد خلاصة لملاحظات أو دراسة تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور ، ولكنه يعنى بما ينبغى أن تفيد منه الدراسة فى تطوير الفولكلور وتطويعه لمقتضيات العصر الحديث •

ويقول هذا العالم الفولكلورى أيضا : « •• ان الدراسة النفسية المستفيضة لطبيعة الموهبة الخلاقة أو الابداعية فى هذا القطر ــ أى أمريكا ــ بعد اختراع « سبوتنيك ــ أى أول قمر صناعى روسى ــ خلقت تقديرا جديدا لدور السلوك التعبيرى الخالص ، مثل اللعب والفكاهة الخ ، فى حياة كل شخص مبدع أو خلاق • وقد اكتشف أن الشخص كلما كان ابداعيا زاد ميله الى الأفكار الفكاهية والى اللعب » •

ويجب ألا نأخذ هذه الدراسات مأخذ التوسع فى أفق النظرة التأملية للفولكلور ، والا نعمل على الاخلال بالتوازن بين الجد والهزل ، أو بين العمل واللعب • فهما يرتبطان كل الارتباط بالجانب الحيوى والنفسى والاجتماعى للفرد • ولا أعتقد أننى أخرج عن مجال هذا الموضوع اذا سجلت بعض الملاحظات فى حياتنا اليومية ، فالدراسة للطفل والشاب لها أهميتها ، ولكن اللعب له أيضا أهميته ، وكثيرا ما لاحظت تركيز أولياء الأمور على الدراسة والمذاكرة وحدهما ، واحتقار اللعب بل ومعاقبة الطفل على الأخذ بنصيبه من اللعب • والألعاب فى الفولكلور الأمريكى تتعرض لتغيرات كثيرة ، سببها الأول هو محاولة الافادة من جعل المباراة أو الرياضة تقوم بتربية الطاقة الذهنية والبدنية على السواء •

والموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة الأمريكية تثبت ما انتهى اليه المتذوقون الواعون لأصالة هذا الفن وتطوره • ثم ان تداخل الثقافات فى الولايات المتحدة الأمريكية جعلها حافلة بالمتناقضات • ونجد فى الفصل الخاص بالموسيقى فى كتاب « الفولكلور الأمريكى » ما يدل على أن « أمريكا من أكثر بلاد العالم موسيقى » • ومهما اختلفت الآراء فى هذا الفن الشعبى الأصيل فان الجميع يتفقون على أن موسيقى الهنود الأمريكيين شعبية خالصة ، واتساع أفق الولايات المتحدة الأمريكية ، واعتمادها على أصول وافدة ، جعل النظرة المقارنة هى التى تكشف عن

هنا يقول الباحث المتخصص فى هذا الموضوع· تبادل التأثر والتأثير بين أوروبا وأمريكا · ومن « ان هناك شيئا من قبيل الموسيقى الفولكلوريه الحقيقيه · وهى موسيقى ـ شأنها شأن اى نوع آخر من الفولكلور ـ تعكس تــاريخ وتكوين الثقافةالأمريكية· انها صورةفى المرآة لأمة تجمع بين اتجاهات ذات جذور عميقة فى خلفيتهـــا الأوروبيــة ، وبين مزيج فريد من الثقافـــات والشعوب ، والسلالات العرقية هى خصائصها الأساسية » ·

وكل دراســة للفنون الشعبية بصفة عامة ، وللموسيقى بصفة خاصـــة ، لابد أن تصحح ما يردده الأكثرون وهو أن الموسيقى مجرد طرب وغناء ، مع أنها تتصل كل الاتصال بالحياة العملية والاجتماعية ، فالأغانى فى الفولكلور الأمريكى ، كانت ، الى وقت قريب ، تصاغ لوصف الأحداث الجارية ، كما هو الشأن عند كل الشعوب ، وكانت هذه الأغانى تنتشر انتشارا سريعا ، مثلها فى ذلك مثل الأخبار والشائعات · واليوم تواجه هذه الأغانى الفولكلورية وسائل الاتصــال بالجماهير كالراديو والتليفزيون ، ومع ذلك فان الحيـــاة الشعبية لا تزال تحتفظ بالموســيقى وما يندرج فيها منأغنية ونشيد ، ويتوسل بها الشــعب للترفيه والاعانة على العمل فى المكتب والمصنع والحقل والغابة ·

وما أحرانا أن نخطط لدراســة علمية جادة للفولكلور العربى ، وأن يركز كل متخصص فى جــانب من جـوانب التراث الشــعبى القومى على تسجيل مقومات الفن الشــعبى ، حتى نســـتطيع أن نتبـين ملامح ثقافتنــا وحضـــارتنا ، وأن نجد عند القارىء كتابا ، يجمع محصلة العلمـاء الجادين فى الفولكلور العربى ·

والترجمة العربية لكتاب «الفولكلور الأمريكى» قام بها الصديق الدكتور نظمى لوقا ، ومن حقه أن يعتب على لأن هــذه الترجمة صـــدرت من سنوات ، وأنا أعتذر له بأن بعض الذين يعملون فى مجال النشر لا يزنون مكانة الكتــاب ، عند القراء الجادين · وعلى الرغم من بعض الألفــاظ والعبارات التى تستعصى على القارىء العــادى ، فاننى أسجل تقديرى لهذا الجهد فى نقل هــذا الكتاب الى اللغة العربية ·

د· عبد الحميد يونس

(★) انتقل الى رحمة الله الاستاذ الدكتور/ نظمى لوقا فى ١٩٨٧/٦/٢١ بعد مثول المجلة للطبع ، وأسرة تحرير المجلة تتقدم الى أسرة الفقيد وأصدقائه وزملائه بخالص العزاء ·



في شرح قصيدة أبي شادوف

طاهر أبو فاشا

عرض وتحليل :

علاء الدين وحيد

أربعة كتب فكاهية ألفها مصريون ، هي أشهر تراث الأدب العربي المكتوب باللهجة العامية ، على مر العصور .. على الأقل الى ما قبل القرن العشرين ! وهذه الكتب هي . « الفاشوش في حكم قراقوش » للأسعد بن مماتي » . و « نزهة النفوس ومضحك العبوس » لابن سودون . و « ترويح النفوس ومضحك العبوس » للشيخ حسن الآلاتي . و « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » للشيخ يوسف الشربيني !

وربما عاش الكتاب الاخير في ذاكرة جماهير الشعب ، أكثر من غيره . يذكر محمد فهمي عبد اللطيف في « سقط المتاع » ، انه « من أوائل الكتب التي طبعت في مطبعة بولاق مع « ألف ليلة وليلة » .. وغيرهما من كتب القصص والنوادر والفكاهة ، ولقد صدرت طبعته الأولى من مطبعة بولاق عام ١٢٧٤ للهجرة ، أي منذ قرن وثلث قرن ، ثم صدرت طبعته الثانية في بولاق عام ١٢٨٢ للهجرة ، وبعد هذا طبع على مطبعة حجر بالأسكندرية عام ١٢٨٩ ، ثم طبع في طبعات شعبية رخيصة من مطابع حي الأزهر ومكتبات الصنادقية » (ص ٦٨ ـ ٦٩) .

وهذا الكتاب في مضمونه ، مع اسلوبه الساخر ونبرته الفكاهية .. دفاع عن الطبقات المصرية المسحوقة ، الممثلة في الفلاح .. أغلبية الشعب المصري . التي لم تجد وقتها في العصر العثماني ، من بين أصحاب الأقلام .. من يصورها ويعرض لقضاياها . الا الشيخ العالم يوسف الشربيني ، صاحب « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ! ولذلك فان عبارة الدكتور شوقي ضيف ، في احدى مقالاته ـ « الكاتب المصري » يناير ١٩٤٧ ص ٧٢٩ ـ التي يقول فيها ، ان « هز القحوف » ألف « لغرض التقليس والتندير على أهل ريف مصر » عبارة خادعة ، لا يلبث صاحبها أن يصححها في التو واللحظة ، وهو يكتب مباشرة عن غرض الكتاب « وبيان ما هم عليه من فقر وبؤس وجهل » !

فماذا يجد الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا ، في الكتاب وهو يعرضه ويحلله في مؤلف صدر حديثا بالاسم نفسه وهو « **هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف** » ؟

« وقد أخذوا على هذا الكتاب لغتـه الرديئة التى لاهى عامية فتقبل على علاتها ، ولا هى عربية سليمة · وانمـا هى مزاج منهما يطعمه ببعض مفردات من اللغة التركية ـ فيما يزعم ـ فضلا عن اغراقه فى العلمانيات والعبث والمجون والتندير ·

« ونحن نرى أن الكتاب ـ بالرغم من ذلك ـ مظلوم · وانه يحتاج الى قراءة جديدة · ورؤية جديدة (ص ٢٤) ·

« ان هذا الكتـاب يعتبر على علاته وثيقـة شعبية مهمة فى تسجيل الحيـاة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى » (ص ٢٩) ·

فكيف جاءت هذه القراءة الجديدة ؟

لا شك أن أديبنا الكبير ، فاجأ القارىء بمـا لا ينتظر ·· مرتين على الأقل ، الأولى لمخالفتـه المنهج المتبع ، فى التعامل مع نص التراث · وهو اعادة نشره ، خاصـة اذ كان من الصنف غير المتوفر حتى فى المكتبات العامة منذ أجيال ·· مثل « هز القحوف » وجعل هذا النص هو أصل الدراسة ، وفى مقدمة فصولها · كما فعل فى مجال الأدب العامى الساخر ، الدكتور عبداللطيف حمزة ·· بالنسبة الى « الفاشـوش فى حـكم قراقوش » ويزيد أبو فاشا على ذلك ، انه اتخذ لدراسـته نفس عنـوان يوسف الشربينى ·· بلا زيادة أو نقصان ! ولم يلفت بأى شـكل على الغلاف ، انه ليس الكتاب الاصلى ·· بل دراسة له مكتفيا بكلمتى · عرض وتحليل !

أما المفاجأة الثانيـة ، فجاءت افرازا لمنهج باحثنا نفسـه · الذى يؤمن بضرورة تهذيب التراث وتشذيبه ، والقيام بعد مئـات السنين بغسيل معدة له ·· للتخلص من سـمومه · فـلا يليق بالقـوم المهذبين المؤدبين ، والقـراء الجادين أبنـاء القرن الحادى والعشرين ·· أن يطلعوا على سطور تخدش الحياء · حتى فى نطاق الدراسات الجادة ، التى لايقبل عليها المراهقون بالطبع · لا يهم أن يكون « هز القحوف » فى الاصل ، ليس كتابا جنسـيا · ولذلك فظاهر أبو فاشا يربأ بقلمه أن يشـير الى العبارات المكشوفة ·

هذا الموقف يتخذ عادة ، لافشال مسعى هاوى الكلمات العارية · الذى يجشم نفسه مهمة البحث الشاق ، فى مجلدات الأدب القديم · بأسلوبه الصعب وأفكاره وأخيلته غير العصرية · وقراءة مئات وآلاف الصفحات ، لتقع عينه على بضـع كلمات عـارية متناثرة · لاتشكل خطـرا على المراهق ، بجانب أدب الفراش الحديث المتداول · باقلام المشهورين والمغمورين ، والذى يمـلأ الساحة وفى متناول اليد ، وفى أكثر الصـور اثارة وبأرخص الاسعار · مؤلفا ومترجما !

ان الخوف على أخلاق الشباب الصغير ، وهو الباعث الذى يقوم على أساسه تنقية التراث من الشوائب ·· لا ينبغى أن يتجاوز حده · بل يجب أن يلزم مكانه ، فى الأعمال المبسطة أو المختارة · أو المنقاة ، والفكر الموجه الى الأطفال أو الصغار ، الذين لا يفرقون بين الأبيض والأسود · ويخاف على مداركهم البسيطة ، أن تمتـد أصابعهم الى اشعال النار بالكبريت اذا وضعناه بين أيديهم ·

أما استخدام مقياس « التهذيب » اليوم ، فهو يتجاهل مدى نظرة العصر والواقع لا الجيـل الماضى ·· الى حرية الانسان مهما كان صغير السن فى المعرفة ، ومنها الجنس · ويجهل الكثير الذى يحيط بنا اليوم ، من هذا العنصر · الذى يبدو بجانبه وكل ما يشمل التراث من عبارات مكشوفة ·· فى منتهى الأدب · فلترفع الوصـاية على القارىء ، ولتسقط مزاعم عشاقها الذين يزعمون دائما ·· أن الطرف الآخر لم ينضج بعد ·

يناقش طه حسين قضية تهـذيب التراث فى حديث الأربعاء » ج ٣ ط ١١ قائلا : أعد هـذا مسخا وتشويها ، وأرى أنه مهما يكن نافعـا مفيدا فهو لا يخلو من الشر ولايعفى صاحبه من اللوم · ذلك لأنى أرى أن لصاحب الكتاب حقا مطلقا فى أن يبقى كتابه كما وضعه دون أن يناله تغيير أو تبديل ، لأن كتاب الرجل جزء من نفسه ، وما كان لك مهما ترد من الخير أن تعبث بنفوس الناس ··

« ·· فسيكلفنا ارضاء الذوق الحديث أشياء كثيرة ترضاها أساليب البحث العلمى أو تمقتها · فالبحث العلمى شىء لاقيمـة له أمـام الذوق

الحديث ، لأن الذوق الحديث شيء يحرص عليه الرأى العام ، والرأى العام هو صاحب الأمر والنهى فى هذه الأيام ، لا فى المسائل السياسية وحدها ، بل فى العلم أيضا .

« ليس الغريب فى هذا أن يريد الرأى العام أن تكون الكتب التى تذاع بين الشباب نقية مطهرة ، فذلك من حق الرأى العام ، ومن حق الشباب علينا ألا نذيع فيه ما يفسد ذوقه أو سيرته . وانما الغريب أن يضطرنا هذا الى مسخ الكتب وتشويهها والاساءة الى المتقدمين فيما كتبوا . فقد كان المتقدمون يكرهون أن تختصر كتبهم أو تغير ، كما كان أهل العصور الاولى يكرهون ان تنبش قبورهم » (ص ٦٢) .

ويخاطب طه حسين صاحب «مهذب الأغانى» ، فيقول . ان من الطغيان على أبى الفرج أن تحذف من كتابه شيئا وضعه هو فى كتابه . وأن من الطغيان على قراء الأغانى أن تحرمهم قراءة شيء فى الأغانى كان من حقهم يقرءوه . لست أشك فى أنك أردت الخير ، ولكنى لا أدرى لانسان مهما يكن حقا فى أن يكره الناس على أن يكونوا أخيارا فيما يكتبون ، أو فيما يقرءون أو فيما يعملون . لا أعرف لهذه الحرية حدا الا القوانين العامة . وأحسب أن القوانين العامة لم تكلفك ولم تكلف غيرك من العلماء تطهير كتاب الأغانى أو غير كتاب الأغانى » !

ولقد قام طاهر أبو فاشا بدور « الرقابة » ، وهلهل بذلك « هز القحوف » . فاذا كان الكتاب هو بالشكل الذى صور أبو فاشا ، بعد اسقاط العبارات البذيئة . فلماذا اهتم كاتبنا أصلا بدراسته ، مادامت هذه العبارات العارية المطلوب حذفها ، بالكثرة التى ينبىء بها حديثه ؟! ولماذا لم يكتف كما فعل سواه من الباحثين ، بتناول « هز القحوف » فى مقالة أو مقالتين ؟! وكفى الله المؤمنين القتال !

ومن الطريف أن دارسنا ، تعرض للخطأ الذى لام غيره عليه .. فى اتخاذه اسلوب « تهذيب » التراث . فاذا كان قد عابه على الآخرين ، أنهم « غالوا فحذفوا منه ما كان ينبغى أن يتركوه »

(ص ٤٥) . فكذلك فعل هو فى « هز القحوف » ! والدراسة تبديه شيئا مهلهلا .. لابداية له ولا نهاية ! الأمر الذى فرض نفسه على المعالجة ، فألحق بها من الاضطراب ما لحق ! ونكتفى هنا بالاشارة الى فهرس الكتاب ، ودلالة عناصره وهو على النحو التالى .

« شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب ـ الكتاب والمؤلف ـ قصيدة أبى شادوف تحت مطرقة الاحتلال العثمانى ـ عودة الى هز القحوف ـ فى ظلمات العصر التركى وشيء عن طعامهم وحياتهم ـ عود على بدء » !

وتفسير هذا الاضطراب سهل ، لأن عملية الحذف التى قام بها طاهر أبو فاشا .. متروكة بالطبع للمزاج الشخصى . وهو مقياس هلامى لا يمكن أبدا الامساك به !

ويستشعر القارىء النقص فى كثير من التناول . فالفصل الأول ـ فى حوالى صفحتين ونصف من القطع الصغير ـ وهو « شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب » . يبدو حتى للمتلقى غير المتخصص .. شيئا ضئيلا . لا لأنه مجرد سطور مبتسرة فحسب ، وليست ملامح متكاملة لما قاله الكاتب الكبير . بل لأن كبار الكتاب الذين عناهم العنوان ، هما اثنان لا ثالث لهما ، أحمد أمين ، وشوقى ضيف !

والسبب أن كل ما حصل عليه طاهر أبو فاشا ، من صديقه الذى أمده بالمراجع عن الذين كتبوا عن « هز القحوف » .. مقالتين فى مجلتين أدبيتين ! بينما هناك مراجع أخرى ، مثل ما كتبه محمد فهمى عبد اللطيف فى « سقط المتاع » . وأحمد أمين نفسه فى « قاموس العادات والتقاليد » !

وطاهر أبو فاشا من صنف الدارسين ، الذين يقدمون بحوثهم الأدبية بدراسة تاريخية تعرض للعصر الذى أفرز القضية المتناولة . وعيب هذا المنهج ، أنه لا يلقى بشكل مباشر الضوء . كما يظن صاحبه على المادة المعروضة .. بحيث يجسدها أمام المتلقى . بعكس اسلوب آخر ، يقوم بالمهمة نفسها خير قيام . وهو يفسر فى أثناء البحث ما يتعرض له العالم المتناول من مؤثرات .

ولذلك بدأ الفصل الطويل « تحت مطرقة الاحتلال العثمانى » ــ من ص ٢٩ ــ ٤٢ ــ مقحماً والى آخر صفحة من الكتاب ، لم يشعر القارئ بفائدته المباشرة أو غير المباشرة : الى درجة أن كاتبنا اضطر وهو يدرك ان فصله المقحم لم يقم بدوره ، الى اللجوء بلمسات سريعة ، وان كانت كافية ٠٠ الى المنهج الآخر ٠ كما فعل فى فصل آخر بعنوان « فى ظلمات العصر التركى » !

ومن الطريف أن انغماس كاتبنا فى دراسة معطيات « هز القحوف » ، أنساه أن الكتاب قبل أن يكون وثيقة اجتماعية ٠٠ فهو عمل فنى ٠ وأن أهميته تجئ من أن مضمونه أدب قبل كل شئ، ولكن العكس هو الذى حدث فى تناول طاهر أبى فاشا ! وأصبح الأصل هو الفرع ، والفرع هو الأصل ! انه يعرض للنظام المالى والضرائبى فى الدولة ، ثم يستشهد بكلمات الشيخ يوسف الشربينى مؤكدا ! فعل كاتبنا ذلك خاصة مع بداية فصل « فى ظلمات العصر التركى » !

وقد بدأ أبو فاشا ببلورة هذا الاتجاه بقوله ٠

« ان قصيدة أبى شادوف ــ من الناحية الفنية ليست لها قيمة أدبية ٠ والذى نريد ان ننفذ الى لبه من القشور هو هذه الصورة التى قدمتها القصيدة وشرحها للحياة السياسية والاجتماعية فى هذه العهود ٠٠ أما ما عدا ذلك فلن يزيد عن كونه نموذجا وأمثلة لهبوط الكتابة واسفافها فى العصر التركى ! وهذه ستبقى محفوظة فى الأصل لبرجع اليها والى أمثالها من يؤرخون للحركة الأدبية فى العصر التركى ، ويبقى بعد ذلك الغرض الذى نتحراه من « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » وهو تخليص المحتوى الجيد من هذه الشوائب » ٠ (ص ٤٣ ــ ٤٤)٠

وبذلك غابت أهم ملامح « هز القحوف » ، وضاع الفن بينما برزت « الوثيقة » ! ومن الطريف أنه مذهب لم يعرف أبدا ، أن شاعرنا الكبير ملتزم به !

ان دارسى « هز القحوف » يجمعون على أن فى الكتاب ، كما يقول محمد فهمى عبد اللطيف فى مقاله الجيد عنه فى « سقط المتاع » ٠ « مادة وافرة من المأثورات الشعبية والأشعار والأزجال والمواليا ، والأمثال والحكم الشعبية ، فهى فى الواقع صورة لايمكن أن تجدها فى أى كتاب من كتب التاريخ عن حياة الشعب المصرى فى تلك الحقبة المظلمة من التاريخ ، ومن هنا يعتبر الكتاب وثيقة تاريخية تمد المؤرخ بكثير من الحقائق والتفاصيل الواقعية عن حياة القرية المصرية وقد كتبها كاتبها فى صدق وأمانة ، وان آثر كتابتها بأسلوب فكاهى ساخر فى النقد الاجتماعى ، موغل فى الهزل والسخرية ، ثم هى وثيقة يجد فيها المهتمون بدراسة المأثورات الشعبية والأدب الشعبى زادا دسما ومادة وافرة » (ص ٧١) ٠

وبدل من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » المميزة ، فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب أحالنا الدارس الى مصادر الصلة منقطعة بينها وبين الأدب الشعبى ٠ فلا ملاحم الشعب وقصصه وحكاياته ،، ولا مضامين أولاد البلد ولا حكمهم وأمثالهم ٠٠ فسرت أو شاركت فى تفسير « هز القحوف » !

ويسوق هذا الى عدم تلمس حتى موقع اسلوب يوسف الشربينى ، من التراث العامى أو موضعه من تطور اللهجة العامية ! أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة فى العصور الوسطى الذين لم يرد ذكرهم على قلم طاهر أبى فاشا !

بينما المقارنة تفرض نفسها على كل دارس فى هذا المجال ، على الأقل لمعرفة هوية الكاتب الفكاهى وسط جمهوره ! فعل ذلك مثلا كل من دكتور شوقى ضيف وأحمد أمين ودكتور عبد اللطيف حمزة ! الأول فى كتابه « الفكاهة فى مصر » وهو يجرى المقارنة بين الشربينى وابن سودون » ٠ « ولعل القارئ قد لاحظ ان أساس هذه الفكاهة هو المفارقة فى المنطق ، فالحقائق تنقلب صورها أمامنا وتنعكس ، وكان ابن سودون على ما مر بنا فى غير هذا الموضع يقيم فكاهته على هذا الأساس ٠ ويظهر أن الشربينى كان يتأثر به فى صنع فكاهاته » (ص ٩٦) ٠

أما أحمد أمين فنلتقي بمقارنتـــه ، في ثلاثة مواضـع على الأقل : الأول في كتــاب « فيض الخاطر » الجزء السابع ، وهو يقول · وابتدع الشـيخ يوسف الشربيني المتوفى في القـرن الحادي عشر الهجري اسلوبا في السخرية بالنحو والصرف والاشتقاق في كتـــابه المسمى « هز القحوف » فقلده من أتى بعده الى عصرنا هذا (ط ١ ص ٢٢١ ـ ٢٢٢) · ويخصص أحمد أمين بعد تعميم ، في الجزء التاسع من المؤلف نفسه، وهو يكتب « جرى على أثره الاسـتاذ الههياوى رحمه الله في كتاباته في الكشكول وغيرها » · (ط ٣ ـ ص ١١٦) ·

أما الموضـــع الثالث فهو « قاموس العادات والتقاليـــد والتعابير المصرية » ، غير المخصص بالطبع لكاتب فكاهي عامي كما فعل أبو فاشا ! يقول أحمد أمين عن تأثر الالآتي بالشربيني · « رأس (صاحب « هز القحوف ») المدرسة التى عنيت بالتنكيت عن طريق اللعب بالنحو والخروج من باب الى باب من غير مناسبة والمفارقات ونحو ذلك وقد أتبعت هذه الطريقة فيما بعد على لسان الشيخ حسن الآلاتي وقد كان فكها لطيفا » · (ط١ ـ ص ١١ ـ ١٢) ·

والدارس الثالث دكتور عبد اللطيف حمزة ، يقارن في كتابه « حكم قراقوش » بين ابن مماتي العامي ومعاصره الوهراني الفصيـح · وينتهى بقوله · ومع ذلك فلم تبلغ رسائل الوهراني على تنوعها وطرافتها وفصاحتهـــا ، بعض ما بلغته نوادر ابن مماتي ، على قصرها وقلتها وعاميتها » (ص ١٥٥) ·

ومن الطريف أن الشربيني نفسه يقارن ، وهو يكتب عن تأثره بابن ســودون في « نزهة النفوس » · فيقول · وأطلب من القريحـــة الفاسدة والفكرة الكاسدة ، الاعـــانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار يحاكي كلام ابن سودون»!

ومع ذلك كله لا يجشم طاهر أبو فاشا نفسه، الاطلاع على غير « هز القحوف » ! مما أشـــاع اللمسة الجامدة ، في متابعات دارسنا للكتاب !

وطاهر أبو فاشا من هواة الاستطراد ، الذى يعيب الآخرين عليه · والاستطراد يخل بالبناء ووحدة التناول العضوى · ويفسد على القارىء متعته ، ويقصيه عن الخط الأساسى فى الدراسة خاصة اذا كان الباعث غير ذى أهميـــة · مثل الحديث الطويل نسبيا عن أصل وفصل مدينة دمياط ، بدعوى ان الشربينى تناولها كثيرا · ومن الطريف أن دارســـنا ، نسى تماما بعـد استطراده ، أن يعرض لنـا ما قاله صـــاحب « هز القحوف » في دمياط !

واذا كان الاســـتطراد السابق ، يمكن أن يكون له ما يبرره · فان هنــاك مالا يبرر ، لأن لا مكان له أصلا · لا فى سياق « هز القحوف » أو فى العرض والتحليل ! كما فعل أبو فاشـا بالنسبة الى الاشارة الطويلة (ص ٨٤ ـ ٨٦) الى تفسير كلمة « ديوان الشعر » · بعد أن تحدث عن كلمة ديوان ، التى تعنى فى نص الشربينى· أصحاب الديوان من الموظفين الحكوميين !

وبالرغم من أن طاهر أبا فاشا ، أشار أكثر من مرة ·· الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أن كاتبنا بمنهجه ، لم يشارك فى رفع الظلم عنـه كما توهم · بل على العكس ، ساهم فى المزيد من ظلمه ! وهو يتناوله بصـورة غير مكتملة ، مغفلا الكثير من جوانبه ·· حتى فى الألفـاظ المؤدبة والمحتشمة ! فهو يكتب فى ص ١٢٨ مثلا ، عن أن الشربينى يأتى بشواهد « تصور غفلة أهل الريف · وجهلهم · وتبين مدى جلافتهم· ويروى فى ذلك نوادر · ويأتى على عاداتهم وتقاليدهم فى أفراحهم وفى مآتمهم · ويستطرد فى كل ذلك الى حكايات الحيوان والطيور · ويتـكلم عن العشاق والعشق وأنواعه ، ويقسمه اقساما ··» · وهذا كله لم يناقشه أبو فاشا أبدا !!

لقد ظهرت دراسة « هز القحوف » · بسبب عدم الاحاطة بعناصرها ·· كجزيرة منعزلة وسط المحيط · لاعلاقة لها بالجذور التى أمدت كتاب الشربينى بالغذاء ، حتى اكتملت دورة الحيـــاة ونضجت الثمرة · مما باعدت بينها وبين القارىء وأضاعت الهدف الذى من أجله يبعث التراث !

اللابانية

نظام تحليل و تسجيل الحركة

Labanotation

or Kinetography Laban

The System of Analyzing and Recording Movement

Third Edition, Revised

Ann Hutchinson

Illustrated by Doug Anderson

عرض وتحليل : اسماعيل جبر

عاش الانسان منذ البداية الأولى لوجوده ، فى جماعة ، اذ هو كائن اجتماعى · ومن ثم كان الاتصال ضرورة ، بين انسان وانسان .. مع وحدة المكان والزمان ـ وكان لابد أيضا من اتصال الماضى بالحاضر بالمستقبل ·· واتصال عبر المكان.

كان الانسان ، وهو يخطو طريق تطوره الطويل ، يصل الى نتائج · ووجد أن هناك داعيا لأن يحتفظ تحت يده بما يصل اليه ليعيد انتاج ما سبق أن كان سببا فى سعادته ، ليبنى عليه جديدا ، ليتيحه تراثا لأجيال · ولتتراكم الخبرات يتذوق الحاضر مما سبقه ، الماضى ، ليطوره ويقدمه أكثر نضجا لأجيال المستقبل ·

تعلم الانسان أن يرسم ، أن يكتب ، أن يصور ، أن ينحت حجرا ، ليدون ، ليحفظ من الضياع ، حركة ، وأفعالا وأصواتا تجرى بها ديناميكية الحياة ·

ومن الحركة ما هو جدير بالتسجيل ، كرقصة شعبية تعتبر واحدة من ملامح تراث فولكلورى، أو كرقصة تضافرت جهود فنية رفيعة صادقة فى تكوينها ، رقصة باليه مثلا ، تسجيل لحركاتها وسكناتها وايقاعاتها المتبادلة مع الموسيقى ، وقد يكون التسجيل بغرض تناول هذه أو تلك بالتحليل والدراسة والترجيع ،للتدريب أو التأمل أو التذوق أو قد يكون لغرض علمى وتتعدد أغراض العلم والعلماء فى مجال دراسة حركة الانسان بل وسلوكه الحركى ···

وتوالت وتعاقبت المحاولات لتدوين الحركة ، من تلقائية ، الى محاولات مدروسة مقصودة فقد ازدادت أهمية الحاجة الى تسجيل الحركة ، والوصول لتدوينها حسب منهج ونظام له قواعده وأصوله يسهل به تناول الحركة ، قراءتها ، ومن ثم اعادة انتاج الحركة نفسها بأبعادها الفضائية والزمنية ، واتجاهاتها ومساراتها ، وبكافة خصوصياتها ·

كان لابد من ايجاد وسيلة تدوين ·· تنويت للحركة بما يكافىء « نوتة » الموسيقى ·· لابد من كتابة · ولابد للكتابة من علامات ورموز لابد من أبجدية ولغة ·

جاءت الأشكال الأولى للكتابة مليئة **بالعلامات والرموز البدائية دلالة على الحركة اذ لم يكن لأى شكل من الكتابة أن يتجاهل أو يحذف العدد الهائل من الأفعال التى هى غالبا ما تكون أفعال جسدية تتضمن حركة ·**

يقول رودلف لابان Rudolf Laban

« ببحثى عن علامات أولية للأفعال ، وجدت أمثلة مذهلة من وصف للحركة ، من رموز اخترعها الأقدمون من رهبان التبت ، ومن حروف مسمارية للآشوريين والبابليين • كما وجدت فى رموز المصريين والصينيين متنوعات غنية من رموز للحركة ، يمكن اعتبارها ، على نحو ما ، النموذج الأصلى لعلامات تنويت الرقص » •

وتعاقبت محاولات تدوين الحركة • ويستهل كتابنا (اللابانية) بتاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها المستمر الى الأفضل فالأفضل ••• ولا يغيب عنا ما لتدوين الحركة من صعوبة بالغة ، اذا تصورنا راقصا ترامت أطرافه كل فى جهة ومسار ثم هى تتلوى وتنثنى لتعود تمتد ،وجذع يدور ،ويلتف ، وينحنى ،وينبسط •• كل هذا على وقع موسيقى أو على ايقاع عكسى له • فما السبيل الى كتابة هذا وتسجيله ••

«وكيف يكون الأمر اذا ما كنا ازاء ضرورة، – وهو ما يحدث غالبا – تسجيل حركات عدة راقصين وراقصات •• انه أمر بلا شك ، أصعب بكثير من تنويت الموسيقى » •

يقول الكتاب بأنه خلال الخمسين عاما الأخيرة أخذ عدد العارفين بتنويت الرقص يتزايد وأيضا انتشر الاعتقاد لدى كثيرين بأن الرقص ضرورة ثقافية ••

ومن المحاولات السابقة الجديرة بالذكر ، نظام ستيبانوف STEPANOV انه نظام قائم كلية على مفردات الباليه الكلاسيكى وهو لهذا غير مناسب لتسجيل أى نوع آخر من الرقص •

وهناك محاولة « بوشامب » «Beauchamp» الذى اعترف البرلمان الفرنسى بقرار صدر عنه عام ١٦٦٦ به كمبتكر نظام لتسجيل الرقص •

وجاء بعده فييه «Feuillet» لينشر رقصات مسجلة كتابة بهذا النظام •

ومن الحلول الواردة فى هذا المضمار أن أوصى البعض باستخدام الفيلم لتسجيل الرقص • غير أن للفيلم نواقصه فى هذا المجال ، ومن ذلك أن الكاميرا تسجل من زاوية واحدة ، كما لا يستطيع الفيلم أن يفيد فى عرض الرقصة خطوة خطوة للتدريب مثلا ••

وأخيرا جاءت محاولة ، معاصرة ، هى محاولة رودلف لابان Rudolf von Laban الألمانى الأصل – الذى عاش حياتهمهتما بدراسة الحركة فى السوق ، وفى المصنع وفى المسرح • درس لابان كافة جوانب فنون المسرح وأسس مدرسة له فى ميونيخ ، طور فيها نظرياته ودراساته عن الحركة فى الفضاء ، وخصائص الحركة بوجه عام بعدها أصبح مديرا للحركة فى دار « أوبرا الدولة ببرلين » • ثم بعدها شغل مناصب مشابهة فى مسارح أخرى للدولة •• وفى المصنع درس حركات العمال وألف عنها كتاب الجهد Effort

وفى مسيرته الطويلة مع الحركة ، ملاحظتها ودراستها ، ومستفيدا مما سبق ، جمع لابان ونسق وأضاف وابتكر الى أن حقق نظاما منهجيا للتنويت أصبح معروفا ومنسوبا اليه : اللابانية •

تقول آن هاتشنسون «Ann Hutchinson مؤلفة كتاب « اللابانية » : **LABANOTATION**

أن وفاة لابان عام ١٩٥٨ لم تحد من النمو المستمر لتأثيره كقوة رئيسية فى كافة أبحاث الحركة • لقد ألهم وضوح واتساع رؤيته الكثيرين ليواصلوا عمله فى مختلف الحقول •

ورغم أنه منذ سنوات مضت كان لابان قد فوض مسئولية المزيد من تطوير نظام التنويت الى كل من ليزا آلمان Lisa Ullman والبرخت كينست Albrecht Knust ، وسيجورد ليدر Sigurd Leeder و (آن هاتشنسون) ، مؤسسى المجلس العالمى لابان لتصوير الحركة «International Council of Kinetography فان هذا الكتاب (اللابانية) ، كما يوحى به اسمه ، هو بمثابة الاهداء لهذا الرجل العظيم وكاعتراف بدين واجب لا حدود لتقديره •

ومؤلفة الكتاب آن هاتشنسون ساهمت منذ عام ١٩٤٠ بطريقة فعالة فى نشر نوت لرقصات مختلفة وقامت بمجهودات مشهودة رائدة فى

تجميع وتطوير تنـــويت الحركة . كما أنهـــا مؤسسة ومديرة مكتب نيويورك لتنويت الرقص
New York Dance Notation Bureau

وما نعرضه نحن هنا هو الطبعة الثالثة ، بعد مرور خمسةعشر عاما علىالطبعة الأولى ، مما أتاح فرصة المراجعة المتأنية والتوسع فى المادة باضافة خبرات مجموعة من خبراء بلدان مختلفة .

صدر الكتاب ضمن مجموعة كتب «Theatre Arts Books» (كتب فنون المسرح) بنيويورك عام ١٩٧٧ ، والكتاب يقع فى ٥٢٨ صـفحة من القطع فوق المتوسط مادته معروضة فى ٢٨ فصلا، عدا المقدمات طبعا ، يلى الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق .

وفى مقدمات الكتاب كلمة لجورج بالانشـــين «George Balanchine» مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يقول فيها :

« .. فيما بعد ، غدوت ، كمصمم رقصات أكثر ادراكا للحاجة الملحة لنظام دقيق ميســور لتنويت أعمالى . والمطلب الأساسى عندى والذى أرجوه من نظام للتنويت ، هو قدرته على تنسـيق وربط العلاقة بين متلازمين ، بين القيم الزمنيـة فى الرقص مع الموسيقى ..

وعندما اطلعت على نظـــام لابان فى التنويت تبينت فيه أكمل النظم تطورا وقدرة على الاستجابة لحاجتى ....

وكما أن الموسيقى يحتاج من أجل تســـجيل تفاصيل مؤلفه ، بذاتها ودقتها ، من أجـل أن يضمن أداء صـــحيحا له ، كذا يحتـــاج مصمم الرقصات الى تنويت له القدرة والدقة نفسها»

والكتاب الذى نعرضـه « اللابانيـــة » كتاب متخصص .. به مواد تشبع الاحتياجات الخاصـة لمختلف المستويات .. ويهدف الكتاب الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى ، فى تعريفات محددة مع أمثلة كافية للتطبيق العملى ، لتوفير أساس متين يمكن للمهارات المتخصصة أن تبنى وتشيد عليه

ولأن كل فصل يتقدم من تخطيط عام عريض من المادة المعروضة الى التفاصيل الخاصـــة فى التطبيق لذا فالأمر للدارس أن يطرق خفيفا أو أن يتعمق على قـــدر احتياجه . كمـــا أن المدرس يستطيع أن يعدل من تتابع المادة .

ويوصى الكتاب باقتناء معجم «البرخت كينست»
Handbook of Kinetography
by : Allrecht Knust.

على اعتبار أنه كتاب مصاحب له قيمته ونفعه . يورد الكتاب فصله الأول تحت عنوان « تاريخ مختصر لتنويت الرقص » . ويقول الكتاب فى فصله هذا :

« **ان بعض العلماء يؤمنون أن قدماء المصريين استخدموا الحروف الهيروغليفيـــة فى تسجيل رقصاتهم ،وأن الرومان استخدموا منهجا لتنويت ايماءات تحياتهم** » .

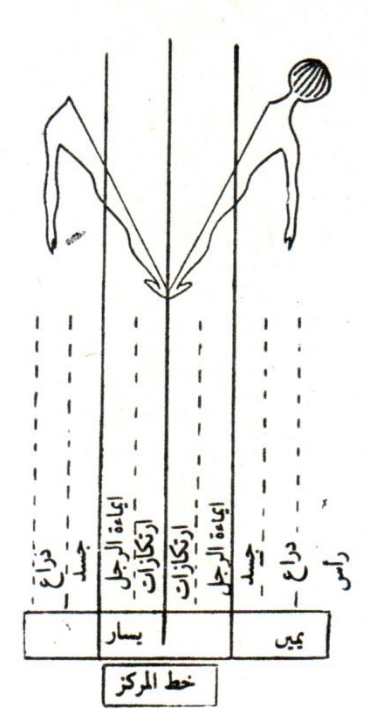
ثم يستطرد الكتاب ليقدم فى فصوله التالية موادا منها :

متنوعات فى الخطوات ـ أوضــــاع القدم ـ خطوات هوائية ـ فضائية (وثبات) ـ استدارات ايماءات ـ لمس وانزلاق الأرجل ـ الانحنـــاء ـ التفاف الأطراف ـ التفـــاف الجذع والرأس ـ والانقباض والانبساط (ثنى ومد) ـ التـوازن وفقدان الاتزان ، تحركات الأيدى ـ متنوعـات أوضاع مسارات ـ تنقلات ... الخ .

وتستخدم اللابانية مدرج ثلاثى الخطوط الرأسية والجدول يمثل الجسد البشرى ، خط المركز وسط شطرين يمينا ويسارا . شكل (١) .

وتستخدم أعمدة رأسية اضافية على كلا جانبى خط المركز تعبيرا عن الأجزاء الرئيسية للجســـد شكل (٢) وبوضعنا لعلامة حركة ما فى واحـد من الأعمدة الرئيسية المبينة بالشكلين السابقين فأننا نثبت كتابة ، فعلا معينا لواحد من أجزاء الجسم الرئيسية . ويتبقى بعد تسجيل الحركة ونسبتها الى عضو بالذات تحرك ، تعيين اتجـاه الحركة وتلك لها رموز تدل على ثمان اتجاهـات رئيســية ، ثم لمســـتويات الحركة ، الى أعلا ، متوسط ، أسفل ، رموز بسيطة واضحة .

ونذكر كمثل للدقة فى استكمال نظام للغـة وأبجدية للحركة ، لتصبح قدرة مكتملة على تنويت

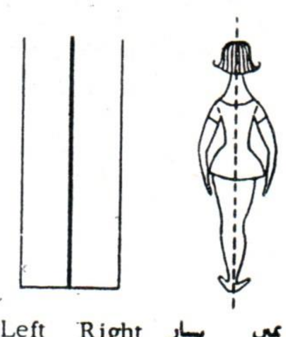


كل صغيرة وكبيرة ، الفصل الخامس ، مثـــلا وهو بعنوان « متنوعات من الخطو » ٠

نرى تحليلا لحركة الرجل فى الخطو ٠ أولا فى مجموعها ثم ملاحظة أن الرجل لا ترتفع من على الأرض فى أثناء السير ، عاليا ، وانما مجرد أن تتحرر من الأرض ٠ ثم عن ثقل الجسم ، نراه يلاحظ أن الثقل ينتقل من الرجل التى تتحرر ليتمركز على الرجل الأخرى ٠٠ يلاحظ المستوى ٠٠ الزمن ٠٠ اتجاه الخطو ٠٠ الخ ٠٠

ثم لا يفوته أن الراقص قد يرتفع بســـــاقه ويحتفظ بها فى مستوى أعلى لبعض الوقت ، أذن فهناك علامة تدل على هذا البقاء ٠٠ بدايته ونهايته ، هذا الى جانب ما سبق أن نوته عن اتجاه الحركة واتساعها ٠

ثم يفرد بعض العناية للخطو مع اختـــــلاف الايقاع ٠ ويســير تفصـــيلا فى شرح وتقديم العلامات الدالة على مختلف ما تؤديه الرجل من حركات وهى تخطو ٠٠ فهو يتناول السير المعتاد ٠٠ التفـــاف الرجل ، والخطوات البطيئـة ٠٠ السريعة ٠٠ الخطوات العابرة ثم هو ينتقـل فى مجال الخطو أيضـــا ، فيحلل مسار مركز ثقل الجسم فى خطوه ، وهكذا ٠



وينتهى باب الخطوات بتقديم ملاحظات تجب كل احتمال للخطأ ، فيقدم ملاحظات عن القراءة وملاحظات أخرى خاصة بالكتابة ٠

والكتاب لا تخلو فقرة واحدة فيه من الشرح الوافى مع رسوم تخطيطية للتنويت مع ما يلزم من رسوم وصور للجسم البشرى للبيان ٠

تقول آن هاتشنسون : « ان تنويت الموسيقى الذى فتح الطريق لتطور الموسيقى كما نعرفهـــا اليوم كان أول تفهم له فى شكله الحديث فى القرن الحادى عشر الا أنه لم يرسخ كنظام محدد الا فى بداية القرن الثامن عشر ٠ أما تنويت الرقص فانه تأخر كثيرا كى يبتدىء ٠ ثم أنه قابل فى طريقه تتابع طويل من محاولات زائفة خاسرة ٠٠ » ٠

ولكن المحاولات الزائفة ، وتلك التى خابت وأن كانت صادقة ، ليست مما يدعو الى التعجب ، فالرقص أكثر تعقيدا من الموسيقى لأنه تحركات فى فضاء ، فضلا عن الزمن ٠ وأيضا لأن الجسد ذاته قادر على الاتيان بالكثير ٠٠والكثير منأنماط الأفعال المتزامنة ٠

وفى كلمة أخيرة نؤكد أننا فى كل ما أوردنا لا ندعى أننا قدمنا فائدة من ثقافة أو اضافة فى معرفة ، وانما ابتغينا أن نلفت نظر المتخصص الى مصدر مهم فى بابه ٠ أردنا به دعـوة الدارس فى علوم الحركة والفنـــان ، وخاصـــة مصـمم الرقصات الى الاطلاع ، وياليته يكون اقتناء للكتاب « اللابانية » الذى هو أحــــد المراجع الأساسية لدراسة الحركة وتنويتها ٠

جولة الفنون الشعبية







تابعت جولة الفنون الشعبية جهودها فى رصد بعض أوجه النشاط العلمى والفنى فى مجالات المأثورات الشعبية المصرية والعالمية ، حيث تضمنت الجولة رصدا لجهود الثقافة الجماهيرية وبعض المؤتمرات العربية والعالمية التى شاركت مصر فيها أو أقيمت على أرضها .

« الشاطر حسن » على مسرح وكالة الغورى

عبد العزيز رفعت

يؤكد العرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، فى الفترة من ١٩ : ٢٨ رمضان ١٤٠٧هـ ، عن النص السردى المنغم ، الذى أعده باللغة العامية ، الشاعر الراحل / فؤاد حداد ورفيقه متولى عبد اللطيف ، للحكاية الشعبية الشهيرة بالاسم نفسه « الشاطر حسن » وعيه بأهمية الموتيفات التى أبقى عليها ، وذلك من خلال ادراكه لديمومة المقبولات الانسانية - ذات المغزى الاجتماعى - التى يتشاطر الناس رحابها فى أرجاء المعمورة (الغيرة تدفع الى المكيدة) ، واحاطته كذلك بالمغزى الأدبى والفنى للعنصر الخارق الفوطبيعى (المهرة الجنية) الذى يتضمن - زيادة على ما يتضمنه من تداعى الحواجز بين العوالم فى الفكر الشعبى - تعبيره عن البيئة التى تجرى فيها أحداث الحكاية (بيئة زراعية) ، وصنعه لمزيج مدهش من عالمية : عالم الخيال المرغوب والواقع اللامرضى ،وعكسه لنوع من المجتمعات يكن للحب والعواطف النبيلة احتراما خاصا (العلاقة بين المهرة / الشاطر حسن ، الشاطر حسن / ست الحسن) ولهذا السبب كان لذلك العنصر دوره المهم فى تجاوز العقبات ، ومن ثم التمايزات الطبقية (الظرفية فى الحكاية والعرض) ، وتحقيق رغبة بطلها فى الزواج من الأميرة .

الا أن النص المعد - رغم ابقائه على هذه الموتيفات وغيرها - قد نحى بشخصية «الشاطر حسن » منحى قاصرا جدا ، فجعل منها تعميما شاعريا لقوى الشعب العاملة والتى أقام استلامها للسلطة - وفقا لأيديولوجية الستينيات - العدالة الصحيحة ، فى حين أن المخيلة الشعبية قد أوجدت هذه الشخصية - وغيرها فى حكايات أخرى - تعميما لقوى الخير ، ولاستمرارية الرغبة فى حياة رخية ، كريمة وعادلة ، فجاء ذلك على حساب المضمون الرومانتيكى ذى الدلالة الأعم فى الحكاية والذى يجسد التمايز الاجتماعى ومايترتب عليه من ظلم اجتماعى ، على أنه خرق للأخلاقية الجماعية ، وخرج بالنص من رحاب الديمومة ، التى تتأكد عبر العلاقة المستمرة بين الوجدان الانسانى وقيمه الأساسية ، الى اطار الآنية التى ترتبط بأيديولوجية معينة ، قاصرا مفهوم الخير بشموله على مفهوم الحق بمحدوديته ، الأمر الذى يجعل من النجاح الذى تحقق لعرض هذا العمل فى الستينيات (قاعة

الاتحاد الاشتراكى العربى ـ كورنيش النيل ـ كما تدلنا احدى الوثائق) مغمرا يلمز العرض الحالى الذى يخاطب مرحلة مغايرة نسبيا ـ معتمدا فى ذلك أحد الشعارات الموسومة علنا ، من بعض الأوساط ، باللامصداقية ، ثم أن هذا التحجيم الذى أصاب شخصية البطل لا يمنحنا تفسيرا منطقيا للأصلاب والترائب الملكية التى انحدرت منها هذه الشخصية ، فى حين أن الحكاية الشعبية تمنحنا **هذا التفسير ، وفى هذا ما يعنى ان الخاتمة فى النص المعد ليست مخدومة من قبل المقدمة التمهيدية، كما انها ليست في خدمتها ،وصدوف العرض عن هذا الخاتمة (عودة الشاطر حسن الى مملكة ابيه ٠ واعتلائه لصهوة السلطة ،وتحقيقه العدالة والخير)، لا يلغى حاجتنا الى هذا التفسير،** بل يغرى بتساؤلات أخرى كثيرة ، ويخل بالتوازن البنائى للعرض/الحكاية بشكل عام ، فاذا ما أضفنا الى ذلك **ضآلة الامكانيات التى أتيحت للعرض ، وهو أمر من شأنه أن يجعل من العروض الشعبية بالذات أعمالا غير مكتملة القوة ،** استطعنا أن نلمس مدى الجهد المثابر الذى تعين على المخرج الشاب/ **أحمد اسماعيل ،** أن يبذله للتغلب على الصعوبات التى تواجه عادة تكوين فرقة شعبية ، ودفع أعضائها للعمل معا فى انسجام وتناسق ، مما شد أنفاسنا حول خشبة العرض ، التى اتخذت أسلوب مسرح « **الحلبة** » المعدل ـ اذ أن النظارة لم يحيطوا بمنطقة التمثيل الا من ثلاثة جوانب فقط ـ ، ومع لوحة خلفية موحية تقدم بعض الرسوم الشعبية لنباتات وسيف ، وعلى أنغام بعض الآلات الموسيقية الشعبية (ناى ـ ربابة طبلة ـ رق) ، والتى شتت تآلفها الشكلى عود يتيم ، انتصب العرض ـ ورمزيته واضحة طول الوقت ـ يخاطب رغباتنا الفطرية ، مقتفيا أثر كل موتيفة فى الحكاية الشعبية / النص المعد ، فى جو ملائم يعبق بشذا الماضى « وكالة الغورى » ، حيث المشرفيات المملوكية ، وأقبية الأبواب العتيقة ، تتعانق مع زمنية النص / الحكاية فى تعاطف بليغ ، وحيث يصعد راو عجوز ـ تعزيزا لمصداقية المصدر ـ على خشبة العرض ذات المستويات الثلاثة ، ليحكى وقد غمرته الأضواء تحت صفاء ليلة رمضانية شرقية حكاية « الشاطر حسن » :

الدنيا اتخلقت من زمان ياولاد ، ومين عارف كام ملك مات وكام صعلوك ، ولاباقى منهم غير السيرة والحواديت ، وكان ياما كان ٠٠٠٠٠ »

بهذه الموضوعية السردية تبدأ أحداث الحكاية/العرض فى الانبثاق والتنامى من قلب القضية الأزلية الخالدة « الحياة/الموت » ـ اذ تموت الملكة « أم الشاطر حسن » بعد ولادته مباشرة ـ لتضعنا الحكاية ـ منذ البداية ـ أمام صورة مصغرة جدا لعالم يخلو تماما من عوامل سعادته واستقراره ، وليجىء انصراف « الشاطر حسن » الى مهرته ـ بعد ذلك ـ انصرافا منطقيا يحمل فى داخله أسبابه ودواعيه ، اذ لا يمكن للأب « الملك » ـ علميا أو وفقا للمفهوم الشعبى ـ أن يعوض الطفل الصغير عن حنان أمه ، ويكتمل هذا التصور فى اطار الاختيار الذكى من الفنان الشعبى للمهرة بديلا عن المهر لتنتصب رمزا للأنوثة الراحلة والمفتقدة فى الوقت ذاته ، وليأتى التوحد بين « الشاطر حسن » وأمه موضوعيا الى أبعد مدى ، وليجسد بعمق حجم الفراغ الذى يعيشه الملك الوحيد والذى بسببه يقرر الزواج ثانية **«يا حليف الشوق ، ومش هتعيش قد اللى أنت عشته ٠٠ ركك على الطير اللى تعجبك ريشته يبقى زى الصبح لعنيك ٠ اللى كلت ، ويدفى قلبك بحق السنين اللى ولت ٠٠٠٠ »**

هكذا تتعاقب أحداث الحكاية/العرض تعاقبا سببيا ، ضمنيا حينا ، وصريحا أحيانا أخرى ، وتتطور باتجاه هدف محدد ، لتمتصنا برفق الى عالم مشوق يعتمد الحقائق المطلقة والخيال المثير ـ الموظف بدقة ـ فى هدهدة مشاعرنا ، وتربيت أحزاننا ، ودفعنا بعفوية فى طريق ـ الحب ، الأمل ، العمل ، التفاؤل دستور الحياة الشعبية ، وليتزوج « الشاطر حسن » فى النهاية بحبيبته الأميرة « ست الحسن » ، بعد الصعوبات الشديدة التى تغلب عليها بمساعدة المهرة ، نتيجة لتعاطفها معه ، وكتعبير عن شكرها لطيبته ، ـ لتتغير بذلك منظومة العلاقات القديمة كلية الى الأفضل ، وبالقضاء على الشر متمثلا فى الوزير الحاقد ـ الطامع فى

الملك – تضع الحكاية رأيها الأخير فى أسباب التمايزات الاجتماعية الظالمة وكيفية التغلب عليها ، انطلاقا من المثل العليا ، وفى ديالكتيك متناغم بين مفرداتها يعتمد الأهم أولا ثم المهم بعد ذلك ، ف « **الشاطر حسن** » بطل ايجابى يتصف بالمزيد من المبادرة والفعالية منذ اللحظة الأولى وهو و « ست الحسن » يمثلان أنبل شخوص الحكاية/النص ، ويتشابهان تماما فى تصوراتهما العامة بخصوص الحياة الجيدة والكريمة التى ينبغى أن تعاش ، وتتكشف هذه الحقيقة بوضوح فى مغادرة « الشاطر حسن» لقصر أبيه الملك أثر المكيدة التى دبرتها زوجة الأب ليخلو لها وجه زوجها ، واستبداله لثيابه الملكية بثيات عامة الناس – للتعارض الاستاتيكى بين المظهر « الوضيع » والجوهر « السامى » – فى الحكاية الشعبية ، أو ثياب الصيادين وطاقية الحدادين – فى النص المعد والعرض – كرمز لقوى الشعب العاملة ، وأيضا فى مجرى سعيه الاختيارى لاحضار لبن اللبؤة الموصوف لشفاء الملكة أم الحبيبة المدلهة ، وفكه الحصار عن المدينة المرتجفة بالخوف من المصير المرتقب ، ونزول « ست الحسن » من قصر أبيها الى « عشة » حبيبها بعد أن سئمت الحياة فى القصور ، وقررت العودة الى انسانيتها الصافية ، موثرة الحب والبساطة والصدق ، على المال والجاه والتكلف والملابس الزاهية ، ومع أننى أدرك أن كل ما يحدد أسلوب حفلة العرض بل وأسلوب المسرح يتوقف على مادة العرض والخصائص الجوهرية لها ، الا أننى كنت مدفوعا برغبة عارمة فى مشاهدة – لا سماع – حكاية شعبية ، منتقاة بدقة ، **الا أن الكلية الجمالية للنغم المتغير بتغير الشخصيات والمواقف قد دفعتنى الى التجاوز عن الشكل السردى للعرض رغم أنه جعل من أعضاء الفرقة مجموعة من الرواة ، لم يتمكن أحد منهم من تطوير شخصية واحدة وتنميتها فى مسار الفعل الدرامى ،** وبأسلوب الاخراج الموضوعى الشكل ، الذى التزمه المخرج ، كاد العرض أن يسقط فى براثن الجمود والميكانيكية ، لولا الحركة المدروسة جيدا ، والتى أفلحت بشكل ما فى تخليصه منها ، وقد كان يمكن من خلال الزيجات الفنية المشروعة فى حقل الأعمال التجريبية أن يتم تقسيم منطقة التمثيل الى ثلاث مناطق ، واحدة منها للطبقة الارستقراطية الحاكمة ، مترعة بالبذخ والتكلف ، والثانية للطبقة الفقيرة الكادحة ، مترعة بالبساطة والوضوح والثالثة تفصل فيما بينهما بضبابية ضوئية منذ بداية العرض ، فلا تسطع بالضوء الا عند النزول الى الحديقة للاحتفال بالنصر وظهور البطل القادم من منطقة البسطاء وتمثل هذه المنطقة الوسطى ، المراحل الانتقالية فى الحكاية / النص ، يمر بها « الشاطر حسن » عند مغادرته لقصر أبيه ، وتمر بها « ست الحسن » عند نزولها ل « الشاطر حسن » ٠٠٠٠ الخ ، فيتوافر بذلك للعرض درجة عالية من الايحاء والتأثير ، والذى حرص العرض منذ البدء على نشدانهما ، كما يتيح امكانية هائلة لاستغلال الاضاءة التى لم تستغل كمؤثر فنى فى ظل الاخراج الموضوعى الا مع نشيد « **دقت طبول الحرب** » ، وفى حين أن ألوان الملابس كانت معبرة ورمزية (الأسود للملك ، اللبنى للشاطر حسن ، الأخضر لست الحسن ، الأحمر للمهرة) الا أن هذه الرمزية قد أضر بها ارتداء بعض الرواة لملابس سوداء وان ازدانت بشال أبيض ، وبمزيد من الألوان والبهجة على خشبة العرض ، وهما من ضرورات المسرح الشعبى – كان يمكن أن نكون فى حالة عقلية أكثر سعادة ، وبرغم هذا فان المخرج أحمد اسماعيل قد قدم لنا تجربة فنية حية ، ترغب فى الاكتمال والتقدم بعيدا عن الأطر التى يحتكم اليها البناء التقليدى للأعمال المسرحية ، **كما قدم لنا فرقة شعبية استطاعت أن تقف بثقة على خشبة المسرح وأن تقدم عرضا على درجة من الانسجام والجودة تستحق عليها التقدير ، اذ قدم أعضاؤها – عمر بدر ، محمد عزت ، يوسف اسماعيل ، سهام اسماعيل ، جابر عمار ، أحمد العجمى ، أمانى ابراهيم ، محمد العباسى ، عيد الدسوقى – أفضل ما لديهم من فن وموهبة** ، وبمزيد من الدعم للفرق الشعبية بوجه خاص ، تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تؤدى دورها المنوط بها على أكمل وجه ٠

عبد العزيز رفعت

الجمعية لأهلية للفنون الجميلة

عادل نـدا

أقامت الجمعية الأهليـــة للفنون الجميلـة صالونها السابع بمجمع الفنون بالزمالكفىشهر مايو الماضى ، وقد ضم الصالون أعمالا لمجموعة من الفنانين من جميع الأجيال ، حيث شارك أكثر من ١٢٠ فنانا بانتاجهم الفنى المتميز فى مجالات الحفر والنحت والتصوير والخزف والباتيك ٠

وتفرد المعرض هذا العام بالاهتمام بالطابع الشعبى ، المستوحى من البيئة الشعبية المصرية ، خاصة فى استلهام عناصر ورموز الموروث الشعبى فى بعض الزخارف التراثية والأشكال التقنيـة ، وتجلى ذلك أيضا في المعالجات ذات الجذور التراثية كالسطوح الخشنة، والألوان ذات الدلالات البيئية، والرسومات الجدارية ٠

وقد استضاف الصالون بعض كبار الفنانين المصريين ، الذين تتميز أعمالهم بالروح المصريـــة الخالصة الضاربة الجـــذور فى أعمـــاق ثقافتنا الشعبية المصرية أمثال أعمال الفنـــان الخزاف محى الدين حسين ،، الذى قدم لنا مجموعة من الأوانى الخزفية ، مستخـــدما عناصر زخـــرفية (موتيفات) شعبية ٠

ومن بين الأعمال الفنية التى ضمها الصالون أعمالا للفنان « محمد الطحان » ٠٠ الذى قـــدم أعمالا ذات صياغات اسلامية ، من خلال تكوين معاصر ٠

وحرص الفنان نظير خليل وهبة على معالجة موضوعه من منظور شعبى ريفى بما يحتويـــه من بيوت وحيوانات وشخوص فى لوحته ٠ وعرض الفنان الدكتور مصطفى الرزاز لوحتين عالج من خلالهما رموزهالمستوحاةمن الفن الشعبىبأسلوب معاصر فى لوحة الحصان والفارس الشعبى ٠

وقدم الفنان سيد سعد الدين لوحة « الموكب الصوفى » مستخدما الباستيل ، مؤكـــدا فيهـا أسلوبه الميتافيزيقى ذا الدلالات الاعتقادية ٠

أما الفنان سيد عبد الرسول ، وهو من رواد فن التصوير المصرى، فقد قدم ثلاثة أعمالمتميزة أستلهم فيها عناصر الموروث الشعبى ، وظهر ذلك واضحا فى لوحته « الفتيات الذاهبات الى السوق»، و « الحصان ولعبة التحطيب » ٠

وقدم الفنان سامى أمين عالما أسطوريا فى لوحته « فانوس رمضان » مستخـــدما الأحبار الملونة والتى صور فيها الفانـــوس كالقصر الذى يقف أمامه الأطفال متطلعين لاقتحامه والدخول فى رحابه ٠

وحوى الصـــالون أعمـــالا لكثـير من الفنانين الذين استلهموا عناصر الموروث الشعبى أمثال: عبد المحسن الطوخى ، عبد البديـع عبد الحى ، عبد الناصر شيحه ، فارسأحمد فارس ، أيهـــاب شاكر ٠

ومن المعروف أن الجمعية الأهليـــة للفنون الجميلة استطاعت خلال عمرها الذى يمتد قرابة ٣٠ عاما أن تحتل مكانة مرموقة ومتفردة فى عالم الفن التشكيلى المصرى المعاصر ٠

الأسبوع الثقافى الهندى

محمد حسين هلال

بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية أقامت سفارة الهند الأسبوع الثقافى الهندى بمناسبة احتفالات الهند بمرور أربعين عاما على ذكرى اســتقلالها ، وقد انقسم هذا المهرجان الثقافى الكبير الى ثلاثة أنشطة رئيسية :

(أ) عروض فرق الرقص الشعبى الهندى . (مسرح الجمهورية) .

(ب) افتتاح معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية . (قاعة اخناتون) .

(ج) أسبوع للفيلم الهندى (بسينما كريم) .

١ – وقد أقيمت عـروض الرقص الشعبى والأزياء الشعبية على مسرح الجمهورية بعابدين ، كما أقيم عرض آخر للفرق نفسـها على مسرح سيد درويش بالأسـكندرية وقد قامت الجولة بتغطية الأنشطة التى أقيمت بالقاهرة .

ففى جو مفعم بالموسـيقى والأغانى الشعبية الهندية التى لا تخطئها أذن كل شرقى أقامت سفارة الهند موسمها للرقص الشعبى والأزياء الشعبية الهندية فى اطار احتفالاتها بالاستقلال على مسرح الجمهـورية بعابدين فى الفترة من ٦ : ٨ يونية ١٩٨٧ . وقد حضر الحفل لفيف من ممثلى السـفارات الأجنبية المختلفة الممثلة لدى جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء المصريين فى مقدمتهم ضيف شرف **الحفــل الدكتــور عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية .**

وقد قدمت العروض **فرقة ساتش شـانكر للرقص** ، والفرقة عبارة عن مجموعة متميزة من الراقصين تستوحى فى تابلوهاتها تقاليد الهند ، والرقصات فى أغلبها من تصميم **الراقص الأول ورئيس الفرقة « ساتش شانكر »** وعلى الرغم من أن أعضاء الفرقة من بومباى العاصمة الا أن رقصاتهـم جاءت معبرة عن الأقاليـم الهندية المختلفة .

هذا وتمتد جذور الرقص الهندى الكلاسيكى من ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ عام على حد قول « **نفديب سورى** » **المستشار الثقافى بسفارة الهنـد** ، والذى قدم فقرات الحفل ، حيث يضيف أن هذا الامتداد الموغل فى التاريـخ يعنى أن الرقص الهندى الكلاسيكى لايعبر عن الحيـاة الهندية المعاصرة ، وتكمن الاضافة فى التعامل مع حركات أو جمل حركية كلاسيكية طورت من أجل التعبير عن الحياة الهندية المعاصرة ، علاوة على أن هناك بعض الحركات والجمل التى لاتوجد فى الرقص الهندى الكلاسيكى أضافهـا المصمم « ساتش شانكر » بالاضافة الى أن كل رقصة قدمت على المسرح كانت تعبر عن قصة ، وكانت الموسيقى المصاحبة حديثة تماما .

وحين لاحظت أن المستشار الثقافى الهندى قد استخدم مصطلح « باليه » مرارا للدلالة على تلك الرقصات الشعبية التى قدمت سألته :

كيف يسمى هذا الرقص الشعبى بالباليه ؟

أجاب : أن الباليه قصـــة تؤدى عن طريق الموسيقى والرقص ، وأضاف بأنهم هنـاك فى الهنـــد يطلقون على هذا النـــوع من الرقص (الباليه) وهو يختلف عن شـكل الباليـــه الروسى والغربى عامة المعـروف لنا ، لذا فانه يحدث نوع من الالتباس حين ينصرف الذهن الى شكل الباليه الغربى عند استخدامنا للمصطلح ، ومن ثم راح يؤكد على أن هذا الفريق يقـــدم الرقص الشعبى الهندى باسلوب الباليه الحديث ولكن من منطلق مفهوم الباليه الهندى ! (انظر الصور المرفقة للأزياء والرقص الشعبى الهندى)

٢ ـ وفى قاعـة اخنـــاتون بالزمالك افتتح **الدكتور مصطفى عبد المعطى وســـفير الهنـد** معرض الفنون والمشغولات اليـــدوية فى يــوم ١٠ يونيه ١٩٨٧ ٠

وقد احتـــوى معرض الفنـــون والمشغولات اليدوية الهندية مجموعة من الأعمـــال الفنيـــة الشعبية التى تمثل بيئات واتجاهات متنوعة ، حيث ضم أعمالا قديمة وأخرى معاصرة ٠ وعلى الرغم من صعوبة تجميع أعمال شتى ومتباينـه فى مكان واحد ، فقد اهتم المعرض باتاحة فرصة كافية لتقديم أروع الاعمال الفنيـــة والمشغولات اليدوية من لوحات وتماثيل برونزية وخشبية ونسجية ، حيث انقسم المعرض الى عدة أقسام كانت على الوجه التالى :

١ ـ قسم للأعمال البرونزية ٠

٢ ـ قسم للرســم ٠

٣ ـ قسم للمشغولات اليدوية ٠

٤ ـ قسم للمنسوجات ٠

٥ ـ قسم للمشغولات الخشبية ٠

وتنتمى الأقسام كلها الى المصنوعات الحرفية اليـدوية ، حيث يتبوأ الحرفى فى الهند المكانة الرفيعة نفسها التى يحتلها الفنان ، هذا ويعود تاريخ المشغولات اليدوية الى خمســـة آلاف عام مضت ، كما تتميز القرية فى كل ولاية من ولايات الهند بمهارات معينة ، وبالمشغولات اليدوية التى تبرع فى صنعها ـ وهو ما نادى به بعض رواد الفن التشكيلى عندنا مما أثمر لنـــا بعض القرى كالحرانية وكرداسة وغيرهمـــا ـ ومهمـــا يكن من أمر هذا فان تلك المشغولات تصنع للاستخدام الشخصى أو للزينة أو البيع ، كمـــا يسرى ـ حتى الان ـ تقليد توارث الحرفة من جيل الى آخـــر ٠

وقد تضافرت هذه المجالات السابقة كلها فى تفهم الروح الهندية الأصيلة ، حيث يمثل الفن الهندى ـ الشعبى خاصـــــة ـ حقبة فريدة فى تاريخ البشرية ، ويعكس هذا الفن الذى يشع جمالا ، ويزخر بالاحاسيس والتعبير الروحانى كل الخصائص المميزة للهند ، ويمكن لنـــا أن نعد الأشكال الفنية الخالدة والراقية تتاجا فريدا للحضارات الاربع التى ظهرت على فترات متباعدة وهى : الهندوكيـــة ـ البوذية ـ اليانيـــــة ـ والاسلام ٠

وقد استطاعت الهند بمهارة ـ بوصفها مكان التقاء لمختلف التقاليد الحضـــارية ـ استيعاب هذه الحضــــارات وتكييفها لاثراء حضـــاراتها ومستقبلها الفنى ، **اذ سرعان ما انتشر هذا الفن الأصيل المتعدد الأشكال والألوان والأفكار ـ حتى اننا نجد له صدى وتأثيرا على التطور الثقافى والحضارى ـ بجنوب شرق آسيا والصين وكوريا واليابان والتبت ومنغوليا ٠**

٣ ـ وقد أقيم فى اطار الاحتفالات نفســـها **أسبوع الفيلم الهندى** بسينما كريم بالقاهرة فى الفترة من ١٥ : ٢٢ يونية ، وقد **افتتحه الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة والأستاذ حسين مهران وكيل أول وزارة الثقافة والأستاذ سعد الدين وهبة وسفير الهند ٠**

وقد حفل المهرجان الهندى بأنشطته الرئيسية الثلاث بالأنواع المختلفة من الفنون الشعبية من رقص شعبى الى أزياء شعبية اضافة الى الحرف والمشغولات اليدوية ، ضم كل هذا شريط ممتد من الأغانى والموســيقى الشعبية الهندية التى يتبينها كل شرقى من الوهلة الاولى ٠

أسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد

شمس الدين موسى

يحتفل العراق على الصعيد الرسمى والشعبى فى الأسبوع الأخير من ابريل كل عام بمهرجان كبير ، واسبوع ثقافى متعدد الجوانب ، تحت شعار مهرجان الواسطى للفنون الشعبية . ويكون ضمن برنامج الاحتفال دعوة عدد كبير من المثقفين والأدباء من مختلف أنحاء العالم العربى ، كى يشاركوا شعب العراق الشقيق احتفالاته .

ولقد بدأت الاحتفالات هذا العام بالاحتفال بيوم مدينة بغداد ،الذى اتسم بمظاهر متعددة على طول شارع حيفا احد أهم شوارع العاصمة العراقية المتجددة . فكان ذلك صباح يوم ٢١ ابريل عندما احتشدت بطول شارع حيفا فرق الفن الشعبى للغناء والرقص ، التى حضرت من مختلف أنحاء العراق شمالا من الموصل وكركوك ، وجنوبا من مدينة البصرة . وذلك لتقديم فقراتها الفنية أمام جمهور بغداد وضيوف المهرجان .

كما تقدمت فرق الرقص والغناء الشعبى المركبات المزدانة التى عرض عليها نماذج من ارباب الحرف والصناعات المختلفة التى اشتهرت بها مدينة بغداد كأحد أهم المدن العربية العريقة فى الشرق . وهى الحرف والصناعات التى ربما نجد لها آثارا مختلفة ولا تزال تميز مدن الشرق العربى كدمشق والقاهرة ، والقيروان .. أمثال النحاسين ، والحدادين والمنجدين ، والبسطيين من صناع الأبسطة والأكلمة من مختلف الألوان والأشكال بأنوالهم التقليدية . فضلا عن الخياطين العربى ، والعقادين .. والباعة الجائلين على عرباتهم التقليدية المعروفة. بملابسهم الزاهية مثل بائعى البرتقال والرمان ، والعطور والبخور والشراب بمختلف أنواعه ، والسقايين بقربهم التقليدية التى انقرضت مع تطور المدنية الحديثة .. وكل ذلك كان يتقدمه ويحيط به فرق الغناء بآلاتها الشعبية وبلهجات أعضائها العامية القادمين من الشمال أو الجنوب.

المركز القومى للفنون !!

ويشمل الأسبوع الفنى والثقافى زيارة الوفود والضيوف للمركز القومى العراقى للفنون الجميلة المعروف « بمركز صدام للفنون » ويتمثل فى مبنى ضخم هائل البناء محاط بحديقة واسعة .. قام الفنانون العراقيون بعرض انتاجهم الفنى « لوحات وتماثيل » فى صالاته الواسعة المعدة للعرض ، جيدة الاضاءة والتهوية

وجدير بالملاحظة أن المركز القومى العراقى للفنون قد اشتمل فضلا عن صالات العرض ، على مراسم خاصة للفنانين يقومون فيها بانتاج لوحاتهم وتماثيلهم وعرضها فى الوقت نفسه ، مع وجود قاعات رحبة لاستقبال الزائرين والضيوف .

وبمناسبة الأسبوع الفنى والثقافى « مهرجان الواسطى » أقام المسئولون عن المركز معرضا فنيا للتصوير والنحت ، احتشد فيه انتاج الرسامين والنحاتين العراقيين من مختلف الأجيال والمدارس الفنية . مع عرض نماذج من المقتنيات الفنية التىيقتنيها المركز ، والتى كانت على مستوىعال من الجودة بشكل عام .والملاحظ أن المقتنيات كانت معروضة فى صورة جيدة للغاية .

ندوة بغداد للتراث !!

ولقد عقدت أثناء المهرجان ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية ، التى أشرفت عليها مجلة التراث الشعبى ، وكان باسم عبد الحميد

الحمودى رئيس تحرير مجلة التراث الشعبى والأمين العام للندوة التى استمرت ثلاثة أيام متواصلة ، نالت خلالها اهتمام الصحف وأجهزة الاعلام العراقية المختلفة ، فكانت جلسات الندوة تذاع فى التليفزيون مساء كل ليلة .

وقد افتتح الجلسة الأولى للندوة السيد وزير الثقافة العراقى وقدمها د. محسن الموسوى رئيس تحرير مجلة آفاق عربية . مع القاء كلمة الضيوف التى قدمها للحاضرين الشاعر الأردنى عبد الرحيم عمر .

وجدير بالذكر أن الأبحاث التى قدمت لندوة بغداد وصل عددها الى أربعة وعشرين بحثا ، قسم وقت الندوة عليها بالتساوى وهى على الترتيب ، وطبقا لترتيب مناقشتها .

١ ـ نشأة الشعر الشعبى
د . فوزى رشيد « العراق »

٢ ـ الشخصية العربية فى الشعر الشعبى النجدى
عبد الرحمن بن زيد « السعودية »

٣ ـ الشعر اللبنانى الشعبى بين جمال الطبيعة وتقاليد الأداء
د . محسن جمال الدين « لبنان »

٤ ـ من خصائص الشعر الشعبى فى الأراجوز
جبار الجبيراوى « العراق »

٥ ـ فى أصالة الشعر الشعبى
جميل الجبورى « العراق »

٦ ـ عشرون شاعرة شعبية فى ثورة العراق
حسين حسن التميمى « العراق »

٧ ـ الايقاع فى الهوسة
د . صبرى مسلم « العراق »

٨ ـ الشعر الشعبى فى الأهوار
عبد المحسن حداد » العراق »

٩ ـ الايقاع والشعر الشعبى
الحاج هاشم محمد « العراق »

١٠ ـ الشعر الشعبى فى الجزائر
د . العربى دحو « الجزائر »

١١ ـ الاتجاهات الوطنية والقومية فى شعر مرهون الصفار
د . ابتسام الصفار « العراق »

١٢ ـ المثل الشعبى فى الشعر العامى العراقى
شاكر حاجم الصالحى « العراق »

١٣ ـ خصائص الشعر الشعبى الفلسطينى
نمر سرحان « فلسطين »

١٤ ـ بديل شعبى لبحور الخليل
د. كامل مصطفى الشيبى « العراق »

١٥ ـ ملامح الشعر الشعبى فى الأندلس
مقداد رحيم « العراق »

١٦ ـ أغانى الأطفال الشعبية فى العراق
كاظم سعد الدين « العراق »

١٧ ـ نصوص أدب الطفولة وأنماطه
د . داود سلوم « العراق »

١٨ ـ خصائص الشعر الشعبى فى الامارات
خالد القاسمى « الامارات »

١٩ ـ الوشم فى الشعر الشعبى
ليث الخفاف « العراق »

٢٠ ـ الزهيرات وملامح الأصالة فى الشعر الشعبى
الشيخ جلال الحنفى « العراق »

٢١ ـ الأغانى الشعبية فى الشعر العراقى الحديث
قيس كاظم الجنابى « العراق »

٢٢ ـ حول العلاقة بين العنصر اللغوى والصوتى والحركى فى الغناء الشعبى (الأهزوجة)
د . طارق حسون فريد « العراق »

٢٣ ـ الشعر الشعبى وأغنية المعركة .
د . فاروق هلال « العراق »

٢٤ ـ شعر البند والتاريخ الشعرى
د . محمد حسن الحلى « العراق »

وكان من المفترض أن يحضر الندوة كل من الشاعر المصرى عبد الرحمن الأبنودى كى يقدم بحثا بعنوان « الشعر الشعبى فى مصر العربية» وكذلك الباحث الأستاذ صفوت كمال كى يقوم بعمل مناقشة لبحث عبد الرحمن الأبنودى ، بالاضافة الى قيامه بمداخلة عامة لندوة بغداد .. لكن الاثنين لم يحضرا الندوة لأسباب خاصة منعت مشاركتهما .وبذلك كانت مصر التراث الشعبى غائبة عن ندوة بغداد ، رغم أن توصيات الندوة لم تغفل جهود البحث المصرى فى ذلك المجال ، فلقد اختير الدكتور عبد الحميد يونس رئيسا فخريا للرابطة العربية للعاملين فى مجال التراث الشعبى .

توصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية

١ ـ تشيد الندوة والمشتركون فيها بجهود وزارة الثقافة لاقامة ندوة التراث والفنون الشعبية سنويا .

٢ ـ ناقشت الندوة أوزان الشعر الشعبى ، واعتبرته لا يخرج عن الأوزان العربية .

٣ ـ توصى الندوة بطبع الأبحاث والمناقشات فى مجلد يحمل اسم الندوة .

٤ ـ تدعو الندوة الى عمل مقارنات بين الأدب الشعبى العربى للوصول الى أصول الوحدة بين الأمة العربية .

٥ ـ تدعو ندوة بغداد الثالثة للتراث الشعبى الى اقامة كرسى للشعر الشعبى فى الجامعات العربية .

٦ ـ انبثاق الرابطة العربية للباحثين فى التراث الشعبى ، ويكون مقرها بغداد .وتتألف الأمانة العامة من مجموعة من الباحثين منهم :

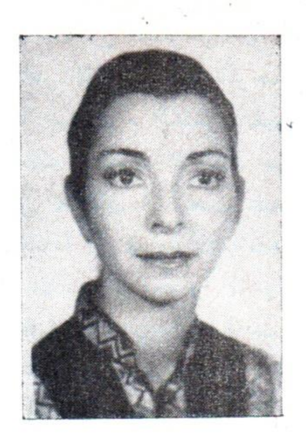
- **باسم عبد الحميد حمودى (الأمين العام) العراق**
- **د. عباس الجرارى — المغرب**
- **صفوت كمال — مصر**
- **أحمد عبد الرحيم نصر — السودان**
- **خالد محمد القاسمى — الامارات**
- **موريس عواد — لبنان**
- **ميشيل طراد — لبنان**

٧ ـ يكون د . عبد الحميد يونس « مصر » رئيسا فخريا للرابطة ، وذلك اعترافا من الندوة بفضله وجهوده فى مجال التراث الشعبى .

٨ ـ توصى الندوة أن يكون محور ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبى هو « التراث الشعبى بين الوعى القومى والصورة الاجتماعية» وتدعو الباحثين من الآن للكتابة فى هذا الموضوع والدعوة عامة للباحثين العرب .

وجدير بالذكر ـ فى النهاية ـ أن الأسبوع شمل عدة حفلات غنائية وموسيقية أقامتها فرقة أم كلثوم ، والفرق الفنية التى دعيت والمطربون من السودان ، والأردن ، والمغرب ، ومصر ، وتونس ، ولبنان .. وكان على رأس الحاضرين الفنان العربى الكبير وديع الصافى ، والفنان فريد شوقى ، والمطربة نجاح سلام .. والموسيقى المصرى هانى مهنى .

المؤتمر الدولى للرقص الغجرى



د. ماجدة صالح

انعقد مؤخرا فى مدينة كووبيو بفلندا من ٨ : ١٠ يونيه المؤتمر الدولى عن الرقص الغجرى بهدف القاء الضوء على أصل وتطور الرقص الغجرى ، والتعرف على وضعه الحالى عالميا .

وقد نظم المؤتمر مجلس الرقص الفنلندى Finnish Dance council Finland بالاشتراك معمهرجان كووبيو للرقص والموسيقى (Kuopio Dance and Music Fistival) ولجنة الرقص بالمركز العالمى للمسرح التابع لهيئة اليونسكو (International Theatre Institute Dance Committee).

والمكتب الفنلندى للمركز العالمى للمسرح (Finnish Centre of ITI) ومنظمة « السيوف » (Ciuff) ، وقد حضر المؤتمر أكثر من مائتى مشترك على مدى الثلاثة أيام ، واستمعوا الى سلسلة من المحاضرات والبحوث ألقاها المتخصصون من فنلندا والمجر ويوغسلافيا والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا والهند والمكسيك وجمهورية مصر العربية ، وقد اقتصرت أبحاث هذا المؤتمر الدولى على عدد من اللغات الحية هى : الفنلندية والانجليزية والألمانية ، بحيث تناول المتخصصون أوجه الموضوع المطروح من زوايا مختلفة ، فقدمت الدكتورة أنا ـ ماريا فيليانن ـ سايرا من جامعة هلسنكى محاضرة عن « الغجر ـ أوجه نظر تاريخية » وكانت المفاجأة هى اعتراض عدد من الغجر من فنلندا والسويد وفرنسا على ما جاء ضمن المحاضرة من « تشويه لتاريخهم» وطلبوا الكلمة للرد والتصحيح بموافقة رئيسة الجلسة السيدة دوريس لاين نائبة رئيس لجنة الرقص بالمركز العالمى للمسرح .

وفى اليوم التالى ألقى الدكتور فانيا كوهانوفسكى الغجرى البولندى الأصل الفرنسى الجنسية كلمة الغجر ، وهو نائب الرئيس والمستشار الثقافى لجماعة رومنويخيبيه بفرنسا ، وعضو اللجنة التنفيذية الدائمة لاتحاد الرومنى ، ومبعوث مطلق الصلاحية لدى اليونسكو ، حيث أوضح فيها تاريخ هجرات الغجر « الروم » [حسبما يتراءى لهم أن يطلقوا على أنفسهم تلك التسمية] من موطنهم الأصلى بشمال غرب الهند عبر فارس والشام وتركيا الى بلاد أوروبا على مدى عدة قرون .

وقد قدم الدكتور ارنوبيشوفار من أكاديمية العلوم المجرية محاضرة عن « الدلالة التاريخية للغجر المجريين فى أوروبا » .

ومن جامعة أولو الفنلندية جاءت الدكتورة

ليناكوركى لتلقى بمحاضرتها عن « القيم الجماعية للغجر الفنلنديين ، وتلاها العالم اليوغسلافى الغجرى ترايكو بتروفسكى من معهد الفولكلور « ماركو سيبنكوف » فقدم بحثا حول « صانعوا الآلات الموسيقية الروم **(Rom)** وموسيقى الروم القاطنين فى سكوبيا » . ومن جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس ـ الولايات المتحدة جاءت الدكتورة السى دونين لتقدم محاضرتها حول « مناسبات الرقص الغجرى » فى ولاية كاليفورنيا .

ومن جامعة غرناطة بأسبانيا قدم الأستاذ خوزيه هيريديا « رقص الفلامنكو الغجرى » .

ومن الهند تحدث الدكتور ويررا جندرا ريشى مدير المعهد الهندى للدراسات الرومنية **(Romain Studies)** ومحرر مجلة روما **(Roma)** والرئيس الشرفى لاتحاد الروم العالمى تحدث حول « المهرجان الدولى للغجر بالهند » .

ثم قدمت الدكتورة كاتالين كوفالتشيك من أكاديمية العلوم المجرية بحثا عن « الموسيقى الشعبية للغجر المجريين وصلاتها بأوروبا الشرقية » .

وقدمت الراقصة الباحثة مارجريتا جوردن محاضرة / عرض للرقص الغجرى المكسيكى .

وأخيرا قدمت الدكتورة / ماجدة صالح عميدة المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون سابقا وممثلة قسم الرقص للمكتب المصرى للمركز العالمى للمسرح بحثها حول « غوازى مصر : تقرير مبدئى » وهو ما سنعود اليه .

وفى اطار مهرجان كووبيو للرقص والموسيقى عرضت الفرق الغجرية الفنلندية والأسبانية والمجرية ألوانا مبهرة من فنونها ، واستعان المحاضرون ببعض أعضاء الفرق للتوضيح أثناء المحاضرات ، كما استعانوا ببعض الأساليب التوضيحية الأخرى من أفلام فيديو وسينما وشرائح فيلمية وتسجيلات صوتية أضافت أبعادا مهمة الى مضمون المعلومات المكثفة التى قدمت أثناء المؤتمر .

وفى ختام المؤتمر خصصت جلسة خاصة لطرح الأسئلة والمناقشة ، وان لم يسمح الوقت المحدد بتناول كل التساؤلات ، الا أن حماس الحاضرين أظهر مدى الاهتمام بما أثير فى شتى جوانب الموضوع .

وقدمت الدكتورة / ماجدة صالح بحثا عن الغوازى فى مصر حظى باهتمام خاص من قبل المشاركين وظهر تقديرهم لما جاء به من معلومات جديدة حول موضوع يحيط به الكثير من الغموض ، ويشجع الدارسين على المزيد من البحث فيه ، وطلبوا نشر البحث فى مجلة الانثروبولوجيا **(Journal of anthropology)**

وقد استهلت الدكتورة ماجدة صالح بحثها بمقدمة حول الرقص المعروف « بالرقص الشرقى » وهو شكل من أشكال الرقص الخاص بمنطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا ، وهو ذو تقاليد أشمل وأكثر انتشارا ، ومن خواصه المميزة تشكيلات مختلفة (للحركة المفصلة) لمنطقة الحوض التى نجدها منتشرة من المغرب الى فارس، ومن التركستان حتى اليونان الى شمال الهند على أساس أنها تقليد عريق يتسم بالتنوع والثراء فى تلك المناطق ، ويمكن تصنيف رقص الغوازى المميز ضمن هذا التقليد .

وقد استدلت الباحثة المصرية بأوصاف للغوازى من كتابات ومؤلفات القرن الماضى والقرون السابقة له ، وتناولت مظهرهن ورقصهن واسلوب حياتهن وتقاليدهن الخاصة ، وأوضحت الفرق بين « الغازية » و « العالمة » ازالة للخلط الذى كان سائدا ـ وما زال ـ بين المفهومين ، وأعقبت ذلك بعرض جزء تاريخى عن أصول الجماعات الغجرية فى هجرات من الهند بدأت فى القرن الخامس الميلادى ، واحتمال دخولهم الى مصر فى ركاب الحملة العثمانية ومدى صحة ادعائهم الغريب بأنهم « برامكة » مع توضيح صلة العائلة البرمكية بالهند .

وقد ساقت مجموعة من المسميات المختلفة التى يعرف بها الغجر مع شرح لها فى بلاد مختلفة، فى تركيا وبلاد أوروبا ومصر وشمال أفريقيا ، واختتمت عرضها حول الوضع الحالى لهذا النوع من الرقص ثم ركزت على رقصات « بنات مازن » بالأقصر ،وهن من جماعة « النور) كما استعانت

فى ذلك بالشرائح الفيلمية الموضحة أثناء المحاضرة التى انتهت بعرض عينة حركية لرقص « بنـات مازن » من خلال شريط سينمائى وفى النهايـة أجمع منظمو المؤتمر والمتخصصون والمشتركون على أهمية انعقاد مثل هذا المؤتمر ، وأشارت الدكتورة دونين الى أنه يعد أول مؤتمر عالمى يتناول الرقص الغجرى ، واتفق الجميع على ضرورة الاستمرار والاهتمام به من خلال الدراسات العلمية الجديدة والمؤتمرات والندوات والمهرجانات .

وقد كلفت الدكتورة دوريس لاين بتقـديم تقرير تفصيلى عن المؤتمر ونتائجه الى المركز العالمى للمسرح مع بحث امكانية نشر ما قدمه المتخصصون فى مؤتمر كووبيو من أبحاث مختلفة .

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ٦٠٠ر١ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٥٦٠ر٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال، ليبيا ٦٠٠ر١ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

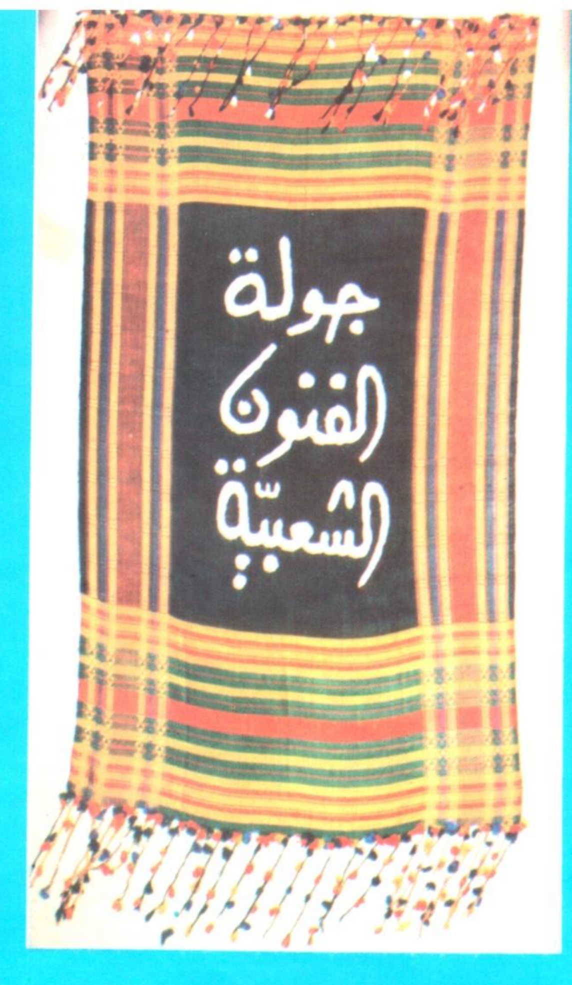
عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ اعداد) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامـة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



الأسبوع الثقافي الهندي

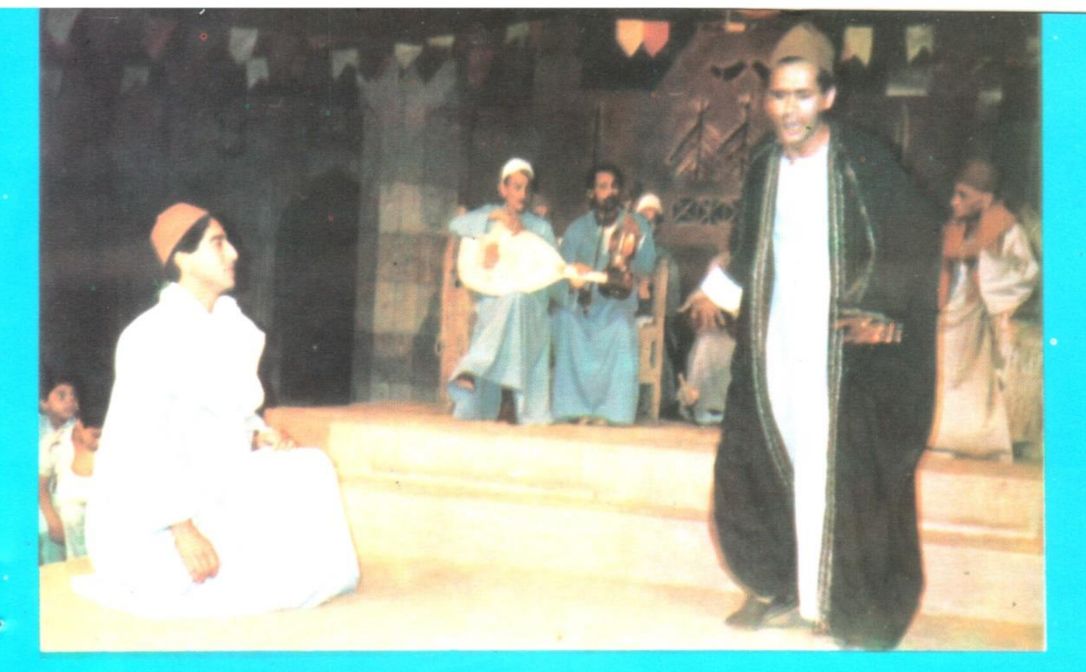

د. عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية يهنىء ساتشن شانكر رئيس الفرقة وراقصها الأول .


رقصة « قريتي العزيزة » من إقليم البنجاب ، وهي رقصة جماعية .

رقصة كلاسيكية قديمة في إخراج فني معاصر .



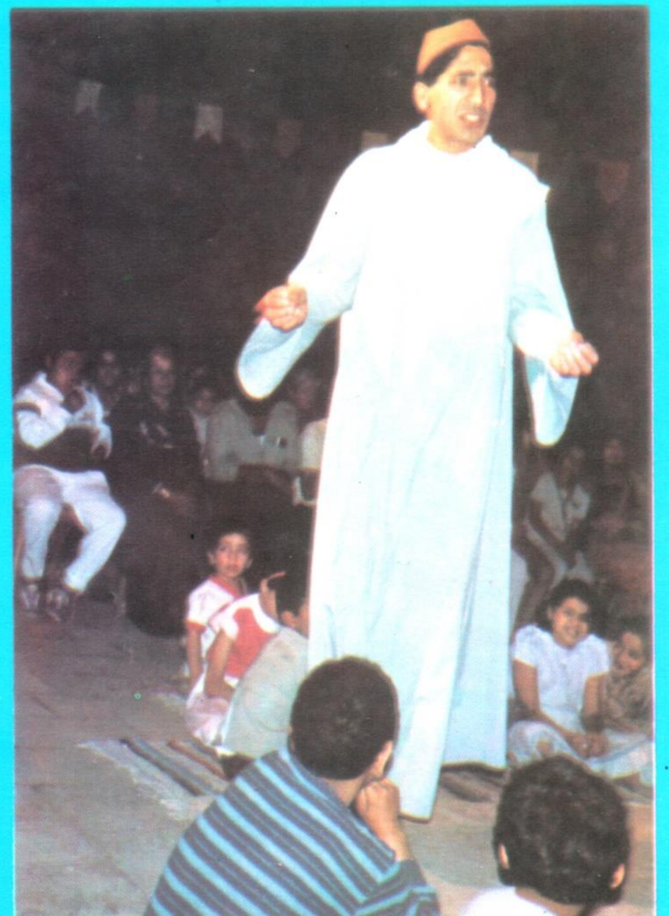

د. عصمت عبد المجيد والسيدة قرينته مع أعضاء فرقة الرقص الهندي في مسرح الجمهورية بالقاهرة .



محمد عزت فى دور
« الملك أبوست الحسن »
ويوسف اسماعيل
« الشاطر حسن » .

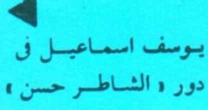
الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى

من نشاطات الثقافة الجماهيرية فى الاحتفال بشهر رمضان المبارك كانت عروض الفرق الشعبية إحدى الظواهر التى ميزت هذه النشاطات الفنية ، التى واكبت معارض الفن التشكيلى والحرف البيئية ، والعروض الشعبية العامة للثقافة الجماهيرية .





أمانى ابراهيم
فى دور « المهرة » .



يوسف اسماعيل فى
دور « الشاطر حسن » .

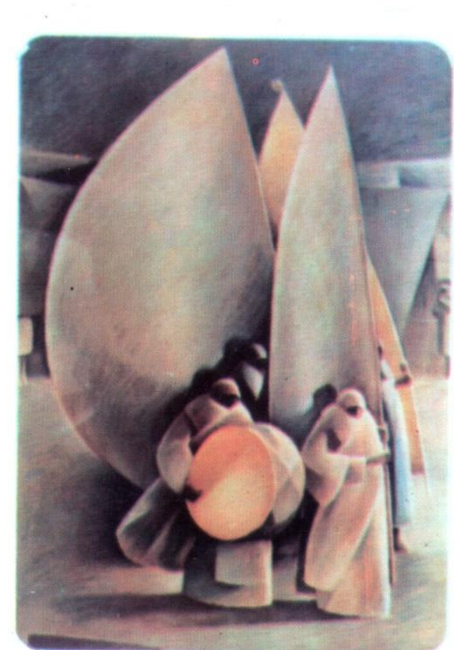
الفنون التشكيلية والبيئة



الطرق على النحاس فى أعمال فنية حديثة من معروضات فنانى الثقافة الجماهيرية بالحسين .



من معروضات الجمعية الأهلية للفنون الشعبية .



الموكب الصوفى للفنان سيد سعد الدين

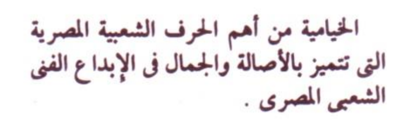


الحصان ولعبة التحطيب من أعمال الفنان سيد عبد الرسول .

الخيامية



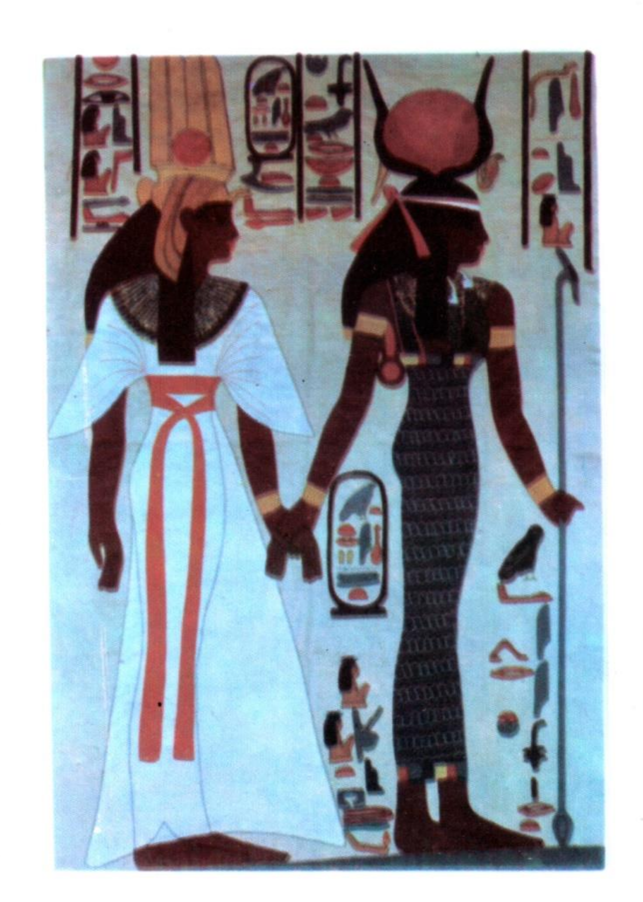
اثنان من صبية الحاج سيد طنطاوى   أثناء تنفيذ العمل .



الخيامية من أهم الحرف الشعبية المصرية التى تتميز بالأصالة والجمال فى الإبداع الفنى الشعبى المصرى .



بسملة على شكل طائر . .



استلهام التراث المصرى فى أعمال الخيامية .



الزخرفة الهندسية سمة .. أساسية فى أعمال الخيامية التقليدية وفى الصورة جزء من « الترك » تظهر به الزخارف الهندسية كنمط متميز فى فن أشغال الخيامية .



الحاج سيد سيد طنطاوى من أشهر فنانى الخيامية التقليدين



استلهام الحياة الشعبية فى أعمال الخيامية الحديثة .



معايشة الفنان المصرى المعاصر لتراثه التقليدى هى فى واقعها الجمالى تحقيق لعملية التواصل الثقافى فى الإبداع الفنى ، وتعبير عن حيوية التراث وأصالة المأثور .



الله أكبر داخل الهلال



رجل يبيع أسماك وامرأة تشترى منه



بائع العرقسوس



تنفيذ لوحات فرعونية جدارية على القماش فى احتفال الخيامية



بائع الفول



رجل يجلس على المقهى وصبى المقهى يقدم له الطلبات

الرقص الشعبى الصينى



رقصة التنانين والعنقاوات فى انتظار الحظ والازدهار



رقصة الطاووس



رقصة العرائس



رقصة الشبح تشونج كوى يداعب الخفافيش ▲

رقصة الأسد ▼



جداريات الحج

وداد حامد

جرت العادة عند معظم الأهالى فى البيئات الشعبية سواء فى القرى أو فى الأحياء الشعبية فى المدن ، أن يزينوا منازل الحجاج قبل عودتهم من الأراضى الحجازية بعد أدائهم لفريضة الحج ، فتطلى البيوت من الداخل والخارج كما تصبغ الأبواب والنوافذ . أما الواجهات فتزين بالرسوم الملونة والكتابات المعبرة عن هذا الحدث .

وتعتبر هذه الرسوم والكتابات الجدارية وسيلة للترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول كما انها فى الوقت ذاته تتخذ كوسيلة للاعلان عن قيام صاحب الدار بأداء تلك الفريضة .

وقد يقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات خطاطون من المنطقة يحترفون هذا العمل ـ بجانب أعمال أخرى ـ ويتلقون فى مقابل ذلك أجرا ، أو قد يقوم به البعض من أهالى الحاج أو اصدقاؤه ممن تتوفر لديهم القدرة أو بعض الموهبة فى الرسم والتلوين .

وسواء كان هؤلاء الرسامون نصف محترفين أو هواة فانه من الملاحظ من خلال معظم النماذج التى شاهدناها وقمنا بتصويرها انهم يبدعون فى التعبير وتشكيل وحدات رسومهم الجدارية ما بين وحدات مصورة أو كتابات تتشكل فى تنويعات جميلة ومعبرة .

والخامات المستخدمة فى تلك الرسوم والكتابات هى غالبا خامات جيرية وغراء ـ وقد تكون ألوانا زيتية أو أشباهها ، أما من ناحية الألوان فهى صريحة وزاهية .

من الملاحظ أن هناك الكثير من الكتابات والأشكال التى يتكرر ظهورها على حوائط منازل الحجاج . أما الكتابات المتعددة التى يتكرر ظهورها فهى تشير الى بعض الآيات القرآنية التى تتعلق بفريضة الحج مثل (واذن فى الناس بالحج أو (البسملة) .

وقد تكتب بعض الأحاديث النبوية مثل (ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة) أو (من زار قبرى وجبت له شفاعتى) .

وقد تكون الكتابة هى تلك العبارات التى تقال فى تلك المناسبة مثل (لبيك اللهم لبيك) أو (اللهم صلى على النبى) أو (ألف مبروك يا حاج) أو (حج مبرور وذنب مغفور) .

والرسوم أيضا لها أشكالها المتعددة . فقد تصور مشهد الكعبة المشرفة وعليها الكسوة الشريفة ، أو تصور مقام النبى (صلعم) أو غار حراء أو عملية ذبح الفداء . كما يتكرر رسم وسائل المواصلات التى يتخذها الحجاج للوصول لمكة المكرمة سواء كانت وسائل قديمة أو حديثة مثل الجمل والقطار والباخرة والطائرة .

وهناك أيضا من الوحدات الزخرفية الأشجار الخضراء المورقة وأصص الزهور بألوانها الجميلة

وهذه غالبا وحدات توضع لاستكمال الجانب التشكيلى ·

ومن الرسوم الشائعة والتى ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج تلك الرسوم التى تمثل المحمل وهو محمول على ناقة يقودها جمال وقد نرى خلفه موكب الحجاج وقد نراها بدونه ·

ولفترة طويلة مضت كان ملوك مصر وحكامها يرسلون كل عام الى مكة محملا يحمل صرتهم وهداياهم بالاضافة لكسوة الكعبة · وكانت تلك الهدايا توضع على جمل يزين بأفخر زينة ويسير أمام ركب الحجاج فى موكب عظيم · وكان الاحتفال بدوران المحمل وطلوعه وعودته من أكثر الاحتفالات التى ينتظرها الناس جلالا وكان للمحمل ذاته قداسة خاصة لدى جميع المسلمين ·

نصوص من فن الموال

جَمَلْ ومَجْرُوحْ .. وتحتْ الجدْ مدَّارِى
لا الجملْ قَايِلْ آه ، ولا الجمَّالْ بيه دَارِى
الجَملْ شَايِلْ حِمْلُه ، وفَايِتْ عَلَى خِصْمهُ ومدَّارى
يَادِى زَمَانْ العَجَبْ !!
دَارِى عَلَىْ بَلْوتَكْ .. يَالْلِى اتْبَلِيتْ دَارِى
دا الحِقْ خَايِفْ مِنْ البَاطِلْ .. ومدَّارِى

* ● *

غَزَالْه بِدَلالْ ، بِتبْكِى بخَتَّها المَايِلْ
اكْمِنها أَصِيله .. يَا خسَارَهْ الزَمَانْ مَايِلْ
والمَالْ ميَّال .. الله يِنْعَلْ المَايِلْ
أَنَا أعْمِلْ ايه لا بُوهَا شَافْ المَالْ ، وِوَدَّعْهَا
جَتْ تِضْرَبْ الرَمْل .. فاكره الرَمل يِنْفَعْهَا
إتْخَبِلْ وَدَعَها .. ولَقتْ بخْتَها مَايِلْ

* ● *

عَايِزْ مِنْ عَايِزْ .. مَيصحَّشْ يِكُونْ عَايِزْ
إخِصْ عَليك يَازمَنْ .. مَا بتدِيش للِعَايِزْ
لو ادِّيْتلُه يُومْ .. بِيصْبَحْ تَانِى يُوم عَايِزْ
فُوتْ عَلَى عَدوُك لاَ بِسْ زين
مَا يِعْرَفْشى إنْ كَانْ مَعَاكْ .. أو عَايِزْ
كُلْهَا بِالملَحْ .. وَلاَ تُقولِشى للخسِيسْ عَايِزْ

- جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت .
- الراوى : محمد توفيق خلف الله - الفاوية - أبو مناع مركز دشنا - ١٩٨٦ .

أنا صاحبت صاحب وكنت على الزمن وياه
مشى فى طريق الوفا أخلصت أنا وياه
وجبت صنف العيش بالملح كلته معاه

صاحبى صاحب صاحب نسينى ياناس وتركنى
قلت له : ليه يا صاحبى بعد العشرة تتركنى
قال لى : خلاص ، حكم القدر وده حكم مش فى ايدى
أنا قلت : يا تاجر الملح ماتقولشى يا ملح يا رشيدى

يا تاجر الملح سمى الملح ما تمرشى
عاشرت ناس أكلم زادى ما تمرشى
وزرعت نخل الوداد يطرح تمر ما تمرشى
أصل الخسيس مهما هاتعمل معاه برضه ما يتمرشى

★★★

غريب بكى وناح وقال : ميتا الدموع تنشاف (١)
ويروق قلب الغريب ، من ألم الدلال انشاف (٢)
الراجل الجد فى الغربة يصون عرضه
تبقى مشيته جد ، ولا حدش يهون عرضه
والحى برضه على طول الزمان ينشاف (٣)

★★★

أمانه يا طبيب تعال شوف جرح العليل وبكاه

(★) وياه : معه ، وجبت : أحضرت ، وده وهذا ، مش ف ايدى : ليس بيدى ، ماتقولشى لا تقل ، ماتمرشى (١) : أى أطلق على الملح اسما يتعلق بنتيجته وليس بمكانه ، ماتمرشى (٢) : أى لم يفد ، ماتمرشى (٣) : لم يطرح تمرا ، ما يتمرشى لا يفيد معه شيء .

(١) متى الدموع تجف .

(٢) قد شفه ألم الدلال والغربة .

(٣) أى يرى ، وهى صياغة شاعرية للقول السائر « مسير الحى يتلاقى » .

دمعه سال غرق الفراش ، وبكاه
أوصيك ياخال ، أوصيك ياعم
صاحبك اللى ما ينفعك وانت على الفراش عيان (١)
وقت الممات قوله يوفر دمعته وبكاه

★★★

أمانه ياطبيب القلوب بالليل ما بنامشى
والنوم جفانى وحتى الأكل ماباكلشى
وبقالى مده طويله وأنا نايم على فرشى
قالوا لى نجيب لك طبيب أنا قلت ما أعرفشى
ماجه طبيب القلوب ، كشف عليا وقال لى ماتخافشى
دواك عرفته يا كامل (٢) وانت كنت ماتعرفشى
قلت له فين الدوا ، واللى توصفوا يمشى
دواك تزور النبى قوم يللا ماتنامشى
أنا قلت أزور النبى لو ع القدم هامشى
أنا لما رحت الحجاز للهاشم القرشى
ودخلت يابا المقام ورفعت فيه رمشى
وجدت الروضه الشريفه جمالها ما وصفشى
ياللى أنت قلبك بذكر النبى مشغول
قوم انفق المال على زيارته ماتبخلشى

---

(١) مريض وعليل .

(٢) الرواية : كامل عبد الرازق حباس ـ قرية الرقة الغربية ـ العياط ، ٣٠ سنة ـ فلاح ومنشد دينى . وقد ذكر اسمه بالموال كعادة المنشدين فى ذكر الأسماء ضمن مواويلهم .

من فنون الرقص الشعبى المصرى (اللعب بالعصا)

لعبة التحطيب

تبرز فيها مهارة وفتوة اللاعبين ، أو كما يقول الشاعر الشعبى

(أنا ولد زان يلعب ‥ يلعب بالحطب والزان)





sein in Cairo where the people enjoyed dif-
dan in the pavilions at the Quarter of al-Hus-
sents some of the activities held during Rama-
ferent kinds of folk-arts. He speaks also of the folk show «Al Shater Hassan» performed by the troupe of Folk artists on the stage of Wikalet Al-Ghouri and presents a criticism in which he compares the show with the text of the folk-tale.

Mr. Mohamed Adel Nada attended the Seventh Gallery of the National Association for Fine arts in the centre of arts at Zamalek. It included a number of artistic works that were inspired by the Egyptian environment.

Mr. Mohamed Hilal gives in «Tour of Folklore» an account of the celebration carried out by the Indian Embassy in Cairo on the Occasion of the 40th anniversary of Indian Independence.

Mr. Shams al Din Musa spoke of the celebration of Bagdad's Day as well as Baghdad's Symposium for folklore.

Dr. Magda Saleh presented a report about the International Conference for the gypsy dances, held in Finland. Egypt took part in this conference by sub'mitting a theme about the «ghawazi», written by Dr. Magda Saleh.

The Editor

Dr. Abdel Hameed Yunis, through displaying the numerous subjects, in these studies, gives stress to the importance of laying plans for serious scientific studies in the field of arabic folklore. He says that every scholar. specialized in a particular field of folklore, should concentrate to record its constituents and characteristics, so that we may be able to find out the features of our culture and civilization. He hopes that the Arab reader will have a book similar to that of «The American Folklore», which includes the product of the works and views of Arab folklorists.

The Writer Aladdin Waheed poses one of **the most important questions, concerning the literary heritage, in general, and the folk tradition, in particular.**

To what extent is the writer legally free in displaying and analysing the literary heritage ? This question is posed after the recently published study of the poet Taher Abou Fasha, concerning the book entitled «**Hazz Al-Quhouf fi sharh Qasidat Abi Shadouf**». This study bears the same name, annexed with the Words «display and analysis.» Mr. Aladdin Waheed is of opinion that the poet, in his study, violat ed the rules, observed in dealing with a text from the literary heritage. First he published his study under the name of the original book, which is not, at the present time, available to readers in the libraries, without pointing out to the fact that his study is not the original well known book. And secondly the poet believes that modern and contemporary writers have the right to modify the literary heritage, in the manner, which they judge to be suitable. After refuting this assumption, the writer comes back to the study, prepared by Mr. Taher Abou Fasha and says that it is confusedly written, because it omitted details, which should have been left intact. Moreover he says that the study, entitled «Hazz al-Qu**houf**» is devoid of the most important features, concerning speaking of taxes imposed during the Ottoman period. Instead of displaying the book «Hazz Al-Qohouf», in the light of folk conceptions and people's culture Mr. Abou Fasha refers to sources, which have no connection with these folk conceptions and the literature which interprets them. This is due to the fact that he did not seek for the connection of the style of Yussef Al Shirbeeny with the heritage of common people and the development of their dialect. He did not search also for the difference between his own vision and that of other writers who dealt with jesting and humor in Middle Ages. This important matter was noticed by **Dr. Shawhy Deif** in his book entitled «Jesting in Egypt», Mr. Ahmad Ameen in his book «the dictionary of the Egyptian customs, traditions and expressions, and Dr. **Abdel Lateef Hamza,** in his book «**The rule of *Karakoush***». Mr. Taher Abou Fasha pointed out to the fact that the book «Hazz Al-Quhouf, was treated with unjustice, but he, with this study contributed to treat it with excessive injustice.

The writer Ismail Gabr presents a review of the book entitled «Labanotation» by Anne Hutchinson, dealing with the analysis and recording of the movement.

The book is named after **Rudolph Laban,** who was interested in the study of movement, and realized a systematic method to use a certain notation which was named after him. The book contains twenty eight chapters, besides the introductions, in addition to six supplements. It is one of the most important basic reference books, which is specialised in the movement and its continous historical development. Among the introductions, included in this book, there is a foreward by George Blanchien the renowned American choreographer, in which he extolled the role played by Laban by analysing and recording the movement. After a comprehensive study of the movement, the author proceeds to give various details concerning the application of the rules prescribed by Rudolph Laban.

In this issue Mr. Abdel-Aziz Rifat pre-

mes of artistic formation, must occupy a spacious field in children's musical education.

The writer presents specimens of the artistic works, achieved in this field, and points out, in particular, to the great work done by Mrs. Bahiga Rasheed, who collected and recorded a number of children's Songs. He also gives stress to the attempt of the Russian composer **Blasinian** to turn the book of Mrs. Bahiga Rasheed into eighty pieces, which can be played on piano. He demonstrated the great role played by **Mr. Gamal Abdel Raheem** in the field of composing pieces of music for children being inspired by the genuine Egyptian folk melodies in composing new artistic works.

The article, with the examples of musical pieces, included in it, is a call for taking care of the Egyptian child's music, based on folk music. The writer is of opinion that, without this, the educational process will not be complete in the field of rearing musically the Egyptian child.

The next study, about the !folk chinese dance», by Dr. Ghobrial Wahba, takes us to the world of movement and rhythm, to overlook one of the oldest arts which man knew, on the one hand, and one of the oldest civilizations, which had a considerable effect on the human race, on the other. Therefore it is natural to begin the study with an introduction about the role, played by dance in the ancient civilizations and societies, like the civilization of pharaonic Egypt and the Greek civilization. He then points out to the important position which the dance occupies in the formation of the civilization of the Chinese People's Republic, tracing the historical beginnings of the «dance of the six eras», which is considered one of the oldest Chinese dances, as it goes back to the eleventh century B.C. He then proceeds to our present time.

Dr. Ghobrial Wahba, in a docile style, deals with the archaeological discoveries which assert that the art of dancing in China goes back to the Modern Stone Age and Dr. Ghobrial Wahba speaks of other dances, which prevailed in the reigns of certain chinese dynasties and the music bands, established in these times. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important modern pioneers, who devoted themselves to studying and discovering a chinese theatre for folk dances. He also displays the most prominent dances in this period, and points out to the fact that after setting up the Chinese People's Republic there was a tendency to maintain the folk dances and rearrange more than two thousand dances from 1949 to 1966, became later the basis of the book entitled «The Folk National Dance», which was the first book of its Kind in the history of the chinese dancing. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important dances and folk shows, presented by the Organization of the Chinese Dance in many vestivals. He also deals with the subjects of some dances. He points out to the changes which occured to them, and which aimed at refining them and maintaining their genuine traditional folk character. in order to combine the vigor of content with the beauty of form.

Prof. Dr. Abdel Hameed Yunis contributes to the magazine with a review of the book entitled «The American Folklore», translated into Arabic by Nazmy Luqua. It aim at revealing the collective features of the characters on the American continent, which includes racial communities of different origins.

The book contains a number of studies which deal with American folklore.

The subjects of this folklore are diversified owing to the variety of natural environments and racial origins in the American continent. Dr. Abdel Hameed Yunis draws our attention to the fact that these studies are not merely a summary of observations or analytical studies in a certain field of folklore, but they draw the attention how study of folklore may help in developing folklore and rendering it submissive to the requirements of modern time. It is a question which involves the interest of many contemporary folklorists.

in the quarter of *K*hiamiya in Cairo which is one of the oldest quarters, distinguished with its Islamic character.

Dr. Medhat Al Gayyar, in his study entitled «Celebration of Consolation» deals with a new field of interest of the magazine, thanks to the remarks of our dear readers, who demanded to take care of the artistic forms, which depend basically on folk elements, and to attempt to evaluate these works in their relationship with folklore.

In his study, **Dr. Medhat Al Gayaar,** introduces the first dramatic text, specially written to be played. It is one of the consolation texts which deals with the tragedy of Al Hussein's murder. The text is called «the tragedy **of Kurbala», «the tragedy of Al Hussein», «the passions of Al Hussein», and «the martyr of martyrs».**

The writer sanctions a text, prepared by Dr. Mohammad Aziza, taken from a French text, translated from an English text which in turn relied on Persian and Arabic texts and manuscripts. Dr. Al Gayyar chose this text because he is of opinion that it benefited from the general framework of the renowned historical incidents, and employed the techniques of the theatre for folk celebration. This choice presents a double problem, because the text is translated from French and English languages, on the one hand, and because it is the summary of many texts, which were dramatically prepared, on the other. Hence we have numerous texts which are chosen and interwoven in a single text. Therefore the writher finds that it is necessary to deal with the «technique» employed in the text, in general. Then he deals with the content, incidents and characters, as being interturned units, through which he studies the notion of consolation and its moral and aesthetic ideals. For this purpose he chose the second section of the book, concerning the «passions of Al Hussein», as being the section which is full of conflicts, incidents and movement, in addition to the fact that it relies on the dialogue. It is contrary to the first and third sections which rely on quotations. The writer points out to the first section as being the historical, psychological, and religious background of the text. He also points out to the third section, as being a continuity of the folk conception of the myth.

In the second section, to which **Dr. Medhat Al Gayyar** confined his study, he deals with the dialogue, symbol, miracle and plot, to gather all the threads, in order to realize the prophecy which predicts the destiny of the murder of Al Hussein. These gather once again in the acceptance of Al Hussein to meet his fate. The writer then proceeds to draw out that the archetype of the «**redeeming hero**» or the «**saving hero**» was portrayed in a popular figure, in this section, dealing with consolation. He asserts that we are in the presence of a folk text, written to be conformable to a special folk conception of religion, caliphate and swearing fidelity to a sovereign. It is adressed to the puhlic on an occasion having a special character and social, political, artistic and psychological functions.

Dr. Al Gayyar concludes his article by posing a question which is worthy of by being examined, and which is connected with the fundamentals of the Arab theatre and its connections with folk traditions. It is a contestable question, which still needs discussion.

Anyhow Dr. Medhat Al Gayyar is of opinion that this text is the first folk text which assumed the dramatic form before we found out the dramatic text in our Arab literature. It is also the first text in the history of the Arab Islamic theatre.

The writer Mohammad Abdel Wahab Abdel Fattah presents a study about «the folk melodies and rearing musically the child». He demonstrates the artistic efforts, which were exerted, and are still exerted, in this important field of rearing the Egyptian child.

In this study he asserts the importance and necessity of the folk melodies, and says that these folk melodies, in their modern fra-

and **Vunt.** He is of opinion that they treat the tales by classifying them into some categories, which are not methodologically defined. He then proceeds to criticize the classification of **Volkov** who adopts the classification of tales according to the subject with which they deal. He does not disregard the classification of folktales by **Antti Aarne** and the mistakes which he made, and which do not lessen the value of this great work, although it did not decisively solve the problem of classifying the folktales. The author asserts that the classification does not follow the description, but what matters is the description, wich takes place in accordance with a plan, previously made for the classification. He is of opinion that the skeletal study of all the phenomena of the folktale is the necessary condition to study it historically. The study of the obligations, imposed by the form, conducts the study of the obligations imposed by it. The only study which fulfills these conditions is that one which reveals the laws of structure and it is not the study which provides a superficial list of the formal processes in the art of the folktale. In fact Mr. Abdel Hameed Hawwas and Miss Soheir Fahmy, by translating this valuable book, which represents a landmark in the history of the folk studies, render a great service to the Arab reader and we hope to introduce the complete chapters of this book, to be available to our readers.

The folk text presented by **Mr. Mohammad** Hussein Hilal is a long folktale. It is **about the daughter of a fisherman who died and left her a treasure, which the thieves tried to steal through trickery.** The girl took notice of that matter, and asked their chief to go to a certain person to bring her his tale. She promised to marry him if he managed to do that. He went to this person, who in turn, sent him to another, and so on till he finally returned to the girl, after learning a great lesson, and getting rid of many evils, hidden inside him. He finally went away, leaving her alone. Within the tale, called «the frame», a group of tales, told by the persons, whom the chief of the thieves met is created and from each tale a preaching, which is the result of a certain experience, is drawn out.

Mr. Mohammad Hilal took care of presenting the tale as it was collected through fieldwork. He explained the ambiguous words and commented upon them so that the folktale might be available for students as a folk material which could be examined from different points of view.

The study of **Mr. Tareq Saleh Sàeed** is about the art of making tents, known as «Khiamiya». In his historical introduction he deals with the roots of this old folk art. He displays the origin of the word «Khiam» by looking into the dictionaries and encyclopedias. He speaks of the method used in decorating the canvas of the tents by embroidering it with material. He says that it can be traced to Ancient Egypt as f.e. there are some pharaonic dresses, ornamented with ribbons, like the garment of **Tutankhamen,** preserved in the Egyptian Museum, as well as some variegated belts, which go back to the New Kingdom. The writer passes from the pharaonic period to the Greek period, then the Roman Period and arrives to the Islamic period. He deals with the emblems and a certain method of embroidery ascribed to a city on the caspian Sea. He pointed out to the characteristics of this method of embroidery, distinguished with its drawings and ornaments. It became widespread in Iran, in the eighteenth century. After pointing out to the inns and Khans in Cairo the writer proceeds to his fieldwork, demonstrating the steps followed to carry out these different ornaments and drawings in making the «Khiamiya». He speaks of the raw materials, employed in this craftsmanship, and the Kinds of ornaments and colours used in it, and their relationship with the notion of decoration. He deals also with the kinds of tents and similarly produced products.

Mr. Tariq Saleh concludes his article by giving the definitions and idioms, circulating

enjoys the physical and the intellectual skill, and is characterized with strength and intelligence. This means, as Mr. Farouk Khourshid says, that heroism is no longer representing the ideal of the community, i.e. the Knight, but it represents one of the common people, who takes vengeance for what he suffered from injustice and oppression by acting in an intelligent and cunning way. This makes the common people pleased with his skills as they combine mocking at the enemy, and triumphing over that enemy. Moreover he gives practical explanations to assert what he says.

Mr. Farouk Khourshid concludes that our folk legends are full of complete and valuable constituents for comedies and tragedies. The writer poses a question which is worthy of discussion. We ask the scholars to give their opinions about this matter. This study leaves the door wideopen for creation and inspiration. We ask the playwrights to reread this rich heritage and look into it, as Mr. Farouk Khourshid did and is still doing.

Next study deals with the book entitled **«Morphologie du conte by V. Propp, which is one of the most intellectual works, that contributed to formalize a new stage in the studies of folktales. In this study Mr. Abdel Hameed Hawwas, in collaboration with Miss Soheir Fahmy translated this important book, in the field of the study of folktale.**

Mr. Abdel Hameed Hawwas gives a brief note about the scientific climate, which prevailed in Europe and Russia, at the end of the nineteenth century, in the study of human phenomena. He indicated how V. Propp combined, in his book, the two methodological projects that prevailed during this period, sanctioning the main notion that lies concealed behind them. The translator does not disregard to point out to the misestimation that pursued the work of Propp, whether in his country Russia, in 1928, or in other countries in the late fifties and mid sixties, when it was translated into English, French and Italian languages. He does not disregard either to point out to the fact that some critics in the Arab countries dealt with that work, without giving a complete translation of it, attaching it to the structural current at one time, and to what they called the morphological current at other times.

The translator gives the reasons why he deferred the translation of this important book and indicates how he translated it, in collaboration with Miss Soheir Fahmy from the French version, and revised it from the English version of the same text.

«Morphology of the tale» is, in fact, an indispensable book for the scholars who are specialized in the study of folklore, in general, and the study of folktales in particular. Hence the translation of this book by Mr. Abdel Hameed Hawwas, and Miss Soheir Fahmy, presented to the magazine, is very important, and we shall publish it in the following issues.

The «Morphology of the tale», after a brief introduction, deals with the origin of the word «morphology» which means the study of the forms. He says that the study of the morphology of the tale can actually be done, in an accurate way, similar to that used in the study of the morphology dealing with the form and structure of organisms. This is absolutely true in regard to what is called «the amazing tales» The author then deals with the problems and obstacles which he faced when writing his book and shows how he overcame them. In the first chapter of this book he demonstrates the problem, which faces the study of the folktale and sees that it is a methodological problem.

In that introductory chapter he tries to shed light on the attempts to classify the folktales and asserts that the accurate classification is considered the first step to the practical description of the tale, to know its essence. The accuracy of the study depends on the accuracy of the classification. V. Propp enumerates the mistakes included in the classifications, existing in his time, made by **Avanasiev**

the most renowned scholars of this school such as **Andrew Lang, Mccloch, Taylor,** and **Sir James Frazer.** He displayed the most important works of those great scholars in the fields of folklore, in general, and in the field of the study of folktales, in particular.

Then he deals with another school which had a great influence on the history of folklore and still has influence on it. It is the Finnish school, which adopted the historical and geographical method in the study of folklore. He gives stress to the most important achievements of this school. Specially in the field of the folk narrative. He also gives the history of a group of the most Prominent Finnish folklorists **(Elias Lannrot, Kaarle Krohn** and **Antti Aarne).** He showed their efforts, and displayed their works, studies and researches, specially those dealing with the «**Kalevala**», the famous Finnish epic, which was collected by **Elias Lonnrot**. He gives an account of the Index of Tale Types, prepared by **Antti Aarne** and **Stith Thompson** Mr. Rushdi Saleh concludes his study with some important remarks about these schools of folklore, giving us his presentation of the development of the science of folklore which relies on field work in collecting the folk materials, which pass from hand to hand. Then they are classified and examined.

The next study is about jesting and humorous attitudes in folk literature by Mr. Farouk Khourshid, who is one of the most prominent scholars, who devoted their energy to the study of Arab folk legends. He aimed at proving the originality of the arts of narration in our Arab tradition, in addition to his continuous effort to point out to the authenticity of the study of folk literature with its numerous kinds, in the same way as he devoted himself to it and excelled other scholars in it.

He begins his article with an adequate introduction, in which he deals with the term «jesting» explaining and analysing it. He believes that all what causes laughter, whether it is a verbal dissimilarity, a constitutional defect, an anomaly or an obvious contradiction to the ways of life, may be included under the term «jesting». He says that «jesting» is not the same in all cases, but it may be the result of many things which differ from each other in their causes and nature but they finally form the material of «jesting». **Mr. Farouk Khourshid** points out to the fact that Arab literature, in its different periods, knew many kinds of the components of the elements of «jesting» in poetry and in prose. He is of opinion that satire is a kind of «jesting», but it sometimes culminates in insulting and hurting others and instead of exciting laughter it excites hatred. Mr. Farouk Khourshid then proceeds to prose and points out to the anecdotes, scattered in books dealing with literature, commentaires and history. He finally speaks of the works, devoted to this purpose, among which he cites Kalila and Demna, etc...

Mr. Farouk Khourshid gives stress to the study of folk legends as being integrated folk works, in order to demonstrate the spirit of humour in them, starting with the legend of «**Antara bin Shaddad**», the legend of «Hamza Al Bahlawan», the legend of «**Amira That El Himma** as well as the legend of «**Al Zahir Bibars**» and ending with the legend of «**Aly Al Zeibaq**».

In this interesting study Mr. **Farouk Khourshid** underlines the importance of the secondary character — the assistant of the hero — in the said folk legends. This character is marked with intelligence, guile and ability to make tricks and thus generate jesting and create the funny attitudes, in order to ridicule the enemies of the hero, who is, unlike his assistant, distinguished with strength, seriousness and military skill. The two characters i.e. the hero and his assistant constitute an unity which is found nearly in every folk legend. This is an old tradition which began with the legend of «Antara» and continued to be found in all the following folk legends, till we reach the legend of «Aly Al Zeibaq. Here the two characters are combined and the hero

THIS ISSUE

Perhaps we feel once again, on introducing this issue, that we are indebted to our dear readers to whom we hope to give back their debt in full, because the last two issues were received with an enthusiasm, which excelled all what we expected. Hence we are very happy and anxious as well. We are very happy because we could gain the respect and confidence of new readers. We are anxious because we are hard upon ourselves and try to make every issue not less than that one, with which we recommenced publishing this magazine. Nevertheless we want to raise the level of the publication which we have achieved, being loyal and respect full towards our dear readers.

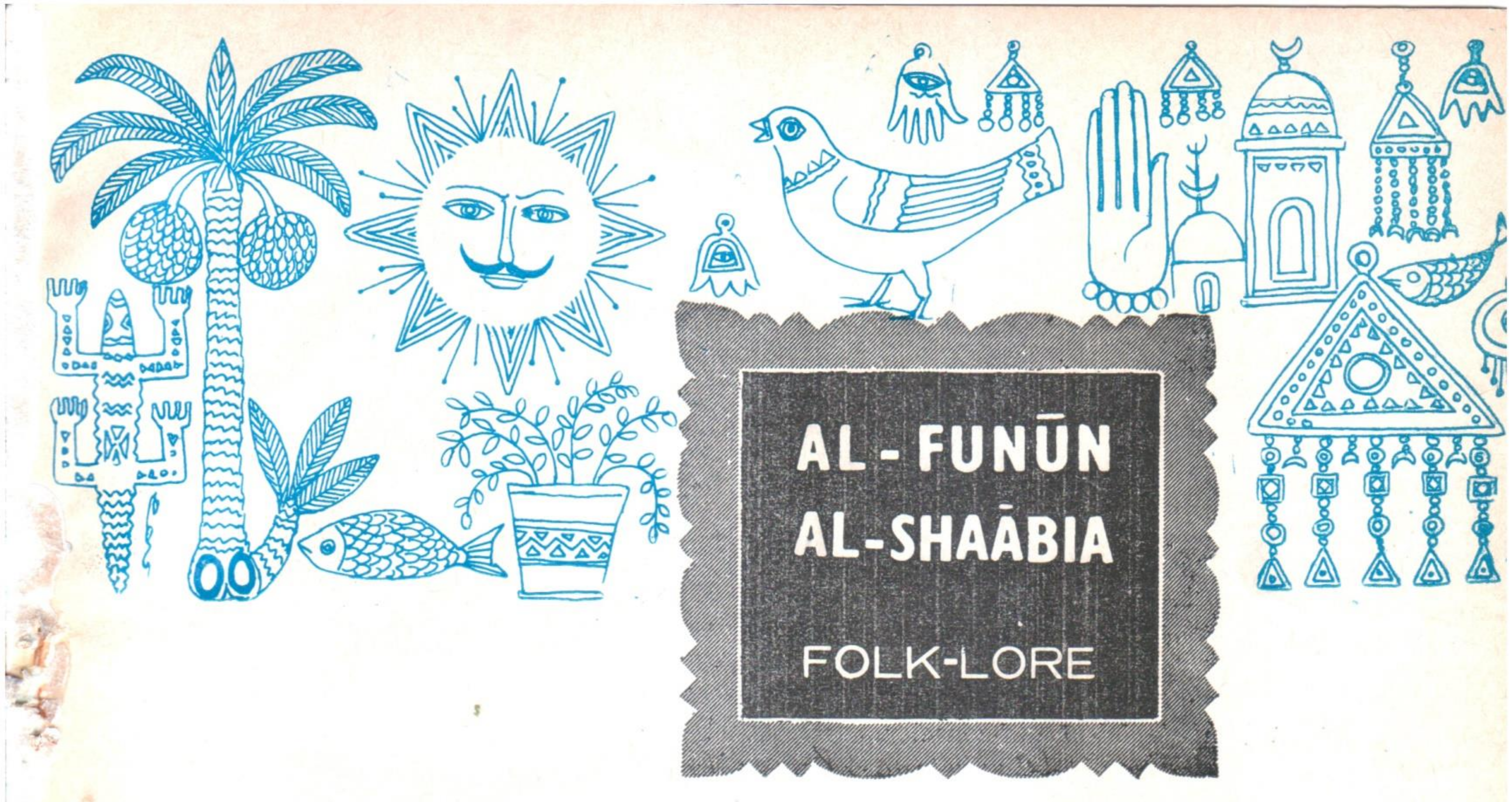
Considering this fact, we cannot express our joy when we came upon a collection of valuable studies, prepared by the late pioneer **Ahmad Rushdi Saleh** and which were not published during his lifetime. In order to give to the spirit of that great pioneer its due in full, and in order to satisfy our dear readers, who supported the magazine and preferred to enrich it with their remarks in their letters overflowing with love and encouragement, we asked the **Mrs. Rushdi Saleh,** to give us her permission to publish these studies. She kindly granted us this permission. Here we begin with introducing one of these valuable studies in this issue, and we promise to publish the other studies in future.

In fact, one of the reasons why we are happy, in the first place, **is that the late Rushdi** Saleh is regarded as a distinguished pioneer, **who devoted his life to folklore and contributed to pave the way** for the following generations of Scholars, with the pioneers professors Dr. Abdel Hameed Yunis, and Dr. Saheer Al-Kalamawi, and established the scientific centres, associations, and committees, which played a great role in establishing the originality of folklore through collecting the folk materials and studying them. He was the first director of the centre of Folklore in Cairo, which was the first scientific centre for folklore in the whole Arab World.

The first study published in this issue deals with some schools of folklore which have had a great influence on folk studies, starting with the romantic and mythological schools, founded by Grimm brothers in the nineteenth century. He displayed the most important theories, in which these two schools resulted and spoke of the most important objections and criticisms, expressed against these two schools **Mr. Rushdi Saleh** deals then with the development of folk studies and its relationship with the development of linguistic, historical and social studies, and he speaks of the definitions given to the myth, through the writings of **Max Müller, Sir George Laurence Gomme, Schwarz, Kuhn, Wilhelm Manhardt** and other scholars who concerned themselves with the study of the myth and established the mythological school. He then deals with the Oriental school or the Literary school, as called by Alexander Krappe, and which was led by the famous German Scholar **Theodore Benfey**, and speaks of what it added to the Mythological school. He gives stress to the Anthropological school, which contradicted many opinions given by the scholars of the Mythological school. He gives the names of

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
July, August, September, 1987 Cairo





رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

AL - FUNUN
AL - SHAABIA



FOLK-LORE



